
UNIV.OF
TORONTO
LIBRARY



JEAN-JACQUES ROUSSEAU

MUSICIEN

DU MÊME AUTEUR :

Supplément et Complément à la BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS de Fétis (2 vol. grand in-8°). — Firmin-Didot, éditeur.

DICTIONNAIRE HISTORIQUE ET PITTORESQUE DU THÉATRE *et des Arts qui s'y rattachent* (1 vol. grand in-8°, avec 400 gravures). — Firmin-Didot, éditeur.

ADOLPHE ADAM, *sa vie, sa carrière, ses Mémoires artistiques* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Charpentier, éditeur.

BELLINI, *sa vie, ses œuvres* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographes). — Hachette, éditeur.

BOIELDIEU, *sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Charpentier, éditeur.

LA JEUNESSE DE Mme DESBORDES-VALMORE (1 vol. in-18 jésus). — Calmann Lévy, éditeur.

ALBERT GRISAR, *étude artistique* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographes). — Hachette, éditeur.

MÉHUL, *sa vie, son génie, son caractère* (1 vol. in-8°, avec portrait). — Fischbacher, éditeur.

RAMEAU, *essai sur sa vie et ses œuvres* (1 vol. in-16). — Decaux, éditeur.

ROSSINI, *notes, impressions, souvenirs, commentaires* (1 vol. in-8°). — Claudin, éditeur.

VERDI, *histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait). — Calmann Lévy, éditeur.

VIOTTI ET L'ÉCOLE MODERNE DE VIOLON (1 vol. in-8°). — Schott, éditeur.

LES VRAIS CRÉATEURS DE L'OPÉRA FRANÇAIS. *Perrin et Cambert* (1 vol. in-18 jésus). — Charavay, éditeur.

L'OPÉRA-COMIQUE PENDANT LA RÉVOLUTION, *de 1788 à 1801* (1 vol. in-18 jésus). — Savine, éditeur.

ACTEURS ET ACTRICES D'AUTREFOIS, *histoire anecdotique des théâtres à Paris depuis 300 ans* (1 vol. in-8°, avec 109 gravures). — Juven, éditeur.

FIGURES D'OPÉRA-COMIQUE : *Elleviou, Mme Dugazon, la famille Gavaudan* (1 vol. in-8°, avec trois portraits). — Tresse, éditeur.

LE THÉATRE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889 (1 vol. in-8°). — Fischbacher, éditeur.

MOLIÈRE ET L'OPÉRA-COMIQUE (brochure in-8°). — Baur, éditeur.

ARTHUR POUGIN

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

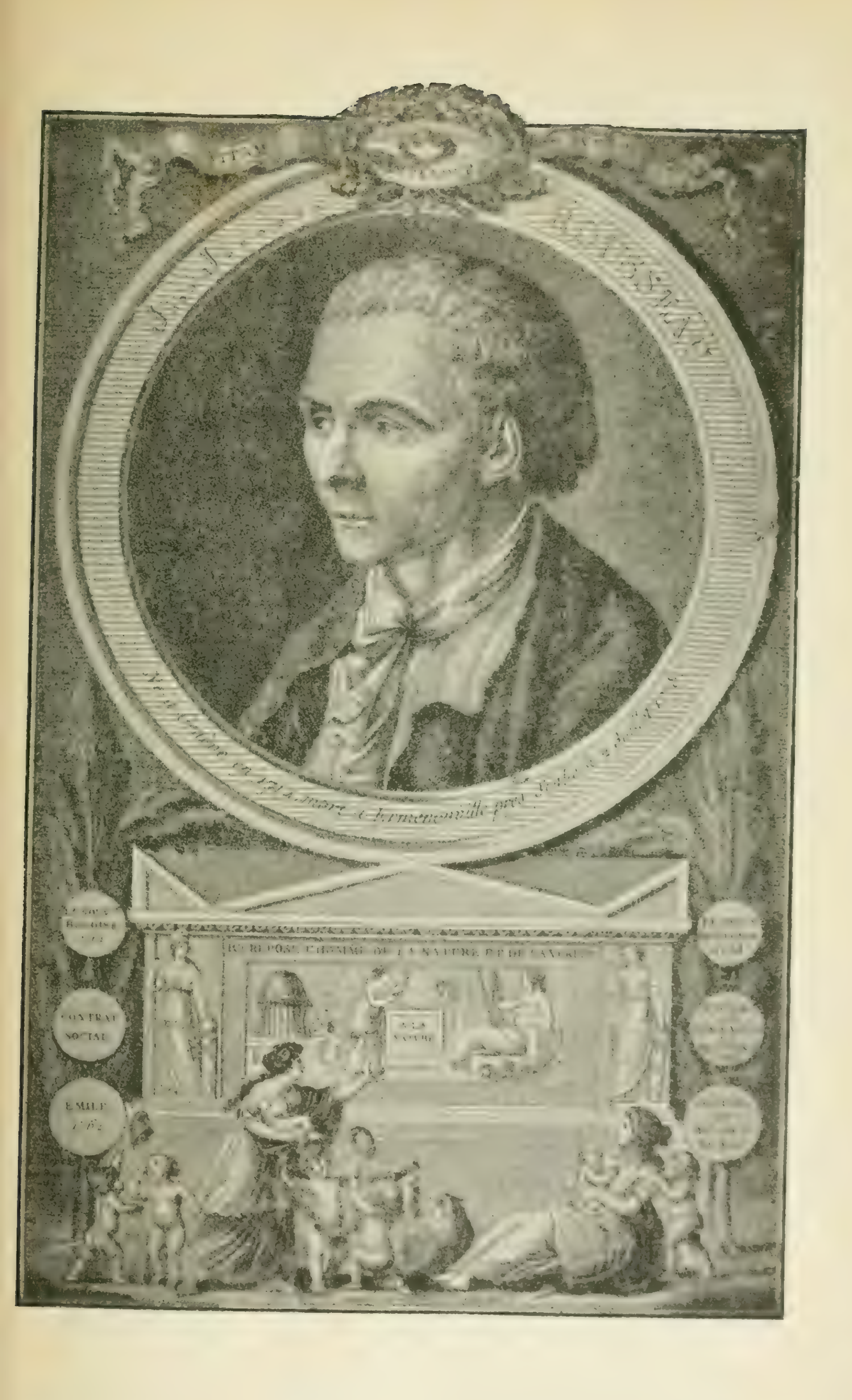
MUSICIEN

ORNÉ DE TROIS GRAVURES ET D'UN PORTRAIT



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1901


CONTRAT
SOCIAL
EMILE
1762

A Monsieur DUMONT SAINT-PRIEST,

en hommage cordial.

A. P.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

MUSICIEN

C'est une chose assez singulière de voir combien Rousseau, qui a tenu une place si importante dans l'histoire de la musique en France pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, a été négligé depuis lors par nos artistes et nos critiques, et combien peu se sont occupés de lui. Le seul travail un peu sérieux dont il ait été l'objet chez nous est celui qui lui a été consacré par Adolphe Adam, très au courant du mouvement musical de ce temps, sous le titre que j'ai adopté moi-même ici : *Jean-Jacques Rousseau musicien* (1). Mais, à tort ou à raison, Adam éprouvait une telle antipathie pour le caractère moral de Rousseau que son jugement artistique s'en ressent et qu'il n'est peut-être pas absolument impartial. L'écrivain qui en a parlé le plus longuement et à diverses reprises est Castil-Blaze ; mais chez celui-ci la haine tourne à la fureur, il serait difficile d'expliquer pourquoi, et l'on peut dire que non seulement sa critique est injuste et excessive, mais qu'elle manque essentiellement de probité. Celui qui

(1) On le trouve dans le recueil qui a été publié après sa mort sous le titre de *Souvenirs d'un musicien* (Paris, Michel Lévy, 1857, in-12). Ce travail avait paru d'abord, sous forme de feuilleton, dans *le Constitutionnel* des 13 et 14 septembre 1851.

lirait, sans être prévenu, les diatribes indignes que Castil-Blaze a prodiguées, surtout dans son *Molière musicien* et dans son *Académie royale de musique*, à Rousseau considéré comme musicien, les accusations qu'il a lancées contre lui, aurait de celui-ci l'idée la plus fausse et la plus injuste. Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, s'est montré plus équitable envers l'auteur du *Devin du village* et de la *Lettre sur la musique françoise*, mais le peu de place qu'il pouvait lui accorder dans un tel ouvrage ne lui laissait pas la faculté d'apprécier son rôle d'une façon complète. Quant à Berlioz, il n'en parle que très incidemment, dans ses *Mémoires*, et c'est seulement pour rappeler l'aventure burlesque qui, en 1826, lors d'une représentation du *Devin du village*, décida du retrait définitif de cet ouvrage du répertoire de l'Opéra, où il s'était maintenu pendant trois quarts de siècle. « Pauvre Rousseau, dit Berlioz, qui attachait autant d'importance à sa partition du *Devin du village* qu'aux chefs-d'œuvre d'éloquence qui ont immortalisé son nom, lui qui croyait fermement avoir écrasé Rameau tout entier, voire le trio des *Parques*, avec les petites chansons, les petits flons-flons, les petits rondeaux, les petits solos, les petites bergeries, les petites drôleries de toute espèce dont se compose son petit intermède ; lui qu'on a tant tourmenté, lui que la secte des Holbachiens a tant envié pour son œuvre musicale ; lui qu'on a accusé de n'en être pas l'auteur ; lui qui a été chanté par toute la France, depuis Jélyotte et Mlle Fel jusqu'au roi Louis XV, qui ne pouvait se lasser de répéter : *J'ai perdu mon serviteur*, avec la voix la plus fausse de son royaume ; lui enfin dont l'œuvre favorite obtint à son apparition tous les genres de succès ; pauvre Rousseau ! Pouvait-il prévoir que son cher opéra, qui excita tant d'applaudissements, tomberait un jour, pour ne plus se relever, sous le coup d'une énorme perruque poudrée à blanc, jetée aux pieds de Colette par un insolent railleur ? J'assistais, par extraordinaire, à cette dernière représentation du *Devin ;* beaucoup de gens, en conséquence, m'ont attribué la mise en scène de la perruque ; mais je proteste de mon innocence. Je crois même avoir été autant indigné que diverti par cette grotesque irrévérence, de sorte que je ne puis savoir au juste si j'en

eusse été capable...» On voit que Berlioz se borne à railler, et qu'il n'exprime pas un jugement en forme (1).

En réalité, c'est en Allemagne qu'on s'est occupé le plus sérieusement de Rousseau au point de vue musical. Mais aussi l'a-t-on fait avec ce manque de mesure et cette abondance de gloses, de raisonnements et de dissertations dont sont coutumiers les écrivains de ce pays. Entre autres, l'ouvrage que M. Jansen a publié à Berlin en 1884, sous ce titre : *J.-J. Rousseau als Musiker*, forme un gros volume qui ne compte pas moins de 500 pages in-octavo (2). Ceci est excessif, et hors de toutes proportions. On peut, d'une façon plus modeste et avec moins d'ambition, faire connaître exactement Rousseau comme musicien. C'est ce que j'ai essayé de faire dans les pages qui vont suivre. J'ai l'espoir que ceux qui voudront bien les lire avec quelque attention seront suffisamment informés de tout ce qui, sous ce rapport, concerne l'auteur de *Julie*, du *Contrat social* et des *Confessions*. Le grand écrivain qui est l'une des gloires les plus éclatantes des lettres françaises, avait aussi la prétention, moins justifiée, d'être aussi l'un des musiciens les plus habiles de son temps. Sans partager à cet égard ses illusions, on peut du moins lui rendre justice, lui assigner la place qu'il mérite et déterminer avec fidélité le rôle qu'il a joué dans le mouvement musical auquel il s'est mêlé avec

---

(1) Ailleurs, s'égayant au sujet des écrivains du dix-huitième siècle, qui dissertaient et divaguaient sur la musique à tort et à travers, Berlioz a encore quelques paroles relatives à Rousseau : — « Oh ! les bons hommes, dit-il, les dignes hommes d'esprit de ce siècle philosophique, écrivant sur l'art musical sans en avoir le moindre sentiment, sans en posséder les notions premières, sans savoir en quoi il consiste ! Je ne dis pas cela pour Rousseau, qui en possedait, lui, les notions premières. Et pourtant que d'étonnantes plaisanteries ce grand écrivain a mises en circulation et auxquelles il a donné une autorité qui subsiste encore et que les axiomes du bon sens n'acquerront jamais ! » — (*Les Grotesques de la musique*, p. 247).

(2) Le présent travail avait été esquissé, en quelques pages seulement, dans un article publié il y a quelques années par la *Rivista musicale italiana*, de Turin. En mentionnant cet article dans la notice sur Jean-Jacques Rousseau de sa traduction du *Dictionnaire de musique* de M. Hugo Riemann, M. Georges Humbert avance, je ne sais sur quelle présomption, qu'il a été fait « en partie d'après Jansen ». Or, je n'ai jamais ni vu ni lu le livre de M. Jansen, dont je me suis borné à constater l'existence, et je n'avais nul besoin d'aller chercher en Allemagne ce que j'avais à dire d'un écrivain et d'un musicien français — français du moins par la langue et l'existence.

tant de passion et une ardeur si sincère. Telle est la tâche que je me suis proposée, tel est le but que je me suis efforcé d'atteindre. Peut-être m'accordera-t-on que j'y ai réussi au moins en partie. En tout cas, ce n'est pas la bonne volonté qui m'aura fait défaut.

Je rappelle simplement ici, pour mémoire, que Rousseau, né à Genève le 28 juin 1712, est mort à Ermenonville le 3 juillet 1778.

I

L'AMOUR DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU POUR LA MUSIQUE

C'est avec l'espèce de fureur enthousiaste qu'il apportait en toutes choses, que Rousseau toute sa vie s'occupa de musique. Au reste, il est singulier que cet art enchanteur, dont l'idéal semble résider en dehors de l'entendement humain, et qu'on croirait ne devoir exciter que les sentiments les plus paisibles et les plus tendres, soit précisément celui qui de tout temps ait enfanté les disputes les plus animées et suscité les polémiques les plus violentes. Au temps de Rousseau particulièrement, ces polémiques affectèrent, à deux reprises, un caractère étonnant de passion véhémente, et l'auteur de l'*Emile* ne fut ni l'un des derniers ni l'un des moins ardents à se jeter dans la mêlée, la première fois lors de la fameuse querelle dite des bouffons italiens et de la musique française, la seconde, un quart de siècle plus tard, lors de la grande guerre des gluckistes et des piccinnistes.

Ce n'est pas que Rousseau fût un grand clerc en musique ; bien loin de là. Mais avec sa nature sensitive et nerveuse, il était prodigieusement impressionné par ses manifestations, et il en ressentait les effets avec une étonnante intensité. S'il en

raisonnait mal au point de vue technique, par le fait d'une instruction spéciale absolument insuffisante et sans solidité, en revanche il lui arrivait, lorsqu'il abordait la poétique générale et l'esthétique de l'art, d'en parler avec une souveraine éloquence et d'exprimer à son sujet des idées neuves, hardies et d'une justesse inattaquable. Telle page de son *Dictionnaire de musique* est profondément misérable; telle autre, au contraire, est tout simplement admirable. Théoricien ignorant des principes de l'art, praticien incapable de les appliquer, il étonne souvent par la hardiesse, la finesse et la justesse de ses aperçus lorsqu'il apprécie cet art en poète, en philosophe et en esthéticien.

Il est certain que les connaissances musicales de Rousseau étaient absolument rudimentaires. C'est à peine si, au point de vue pratique, il avait quelques notions de solfège, et il fut toujours incapable de déchiffrer couramment une romance. Lui-même l'avoue en plus d'un endroit de ses écrits, particulièrement dans ses *Confessions*, qu'il faut lire attentivement à ce sujet; lui-même nous apprend de quelle façon capricieuse, irrégulière, incomplète, il en apprit le peu qu'il en sut jamais: « Il faut assurément, dit-il, que je sois né pour cet art, puisque j'ai commencé de l'aimer dès mon enfance, et qu'il est le seul que j'aie aimé constamment dans tous les temps. Ce qu'il y a d'étonnant est qu'un art pour lequel j'étais né m'ait néanmoins tant coûté de peine et avec des succès si lents qu'après une pratique de toute ma vie jamais je n'ai pu parvenir à chanter sûrement tout à livre ouvert (1). »

---

(1) Remarquons en passant que Rousseau se croyait « né » ainsi pour une foule de choses; cette expression se retrouve à chaque pas dans les *Confessions*: — « ... Mais ce projet, dont l'exécution m'eût probablement jeté dans la botanique, pour laquelle il me semble que *j'étois né*, ne manqua que par un de ces coups inattendus qui renversent les desseins les mieux concertés. » (Livre V.) — « ... C'étoit le souvenir de mes chères Charmettes, de mon jardin, de mes arbres, de ma fontaine, de mon verger, et surtout de celle (Mme de Warens) pour qui *j'étois né...* » (Livre VI.) — « *J'étois né* pour l'amitié; mon humeur facile et douce la nourrissait sans peine. (Livre VIII) — « Me voilà enfin chez moi (à l'Ermitage), dans un asile agréable et solitaire, maître d'y couler mes jours dans cette vie indépendante, égale et paisible, pour laquelle *je me sentois né*. » (Livre IX.) — Tout concourt à me replonger dans cette mollesse trop séduisante pour laquelle *j'étois né*. » (Livre IX.) Il est encore d'autres exemples.

Lorsqu'on veut parler de Rousseau musicien, on ne peut séparer en lui le théoricien du praticien, le critique et le polémiste du compositeur. Tout se tient en lui sous ce rapport, et c'est en vain qu'on voudrait faire deux parts de son individualité musicale. Le peu qu'il savait de la pratique de l'art lui donnait une grande confiance dans son appréciation de la théorie de cet art, et ce musicien singulier, qui était incapable de souder ensemble deux accords de trois sons, prétendait tout réformer, depuis le système de la notation jusqu'à la poétique même de la musique dramatique telle que l'envisageaient alors nos compositeurs. Et, chose vraiment singulière, ce prétendu musicien, à l'instruction incomplète et tronquée, non seulement écrivait parfois des chants pleins de grâce et de fraîcheur, mais encore trouvait, dans son génie philosophique et littéraire, des vues générales pleines d'élévation sur l'art qu'il chérissait et qui faisait la joie de son existence.

Ce n'est que sur le tard, et lorsqu'il avait déjà dépassé l'adolescence, que Rousseau commença à s'occuper un peu sérieusement de musique. Il en avait dû le goût à celle de ses tantes qui l'avait élevé et qui, lorsqu'il était enfant, lui chantait des chansons qui le ravissaient : « Je suis persuadé, dit-il, que je lui dois le goût ou plutôt la passion pour la musique, qui ne s'est bien développée en moi que longtemps après. Elle savoit une quantité prodigieuse d'airs et de chansons qu'elle chantoit avec un filet de voix fort douce... L'attrait que son chant avoit poûr moi fut tel que non seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire, mais qu'il m'en revient même, aujourd'hui que je l'ai perdue, qui, totalement oubliées depuis mon enfance, se retracent à mesure que je vieillis, avec un charme que je ne puis exprimer. Diroit-on que moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, je me surprends quelquefois à pleurer comme un enfant en marmottant ces petits airs d'une voix déjà cassée et tremblante... (1). » Dans la suite il reçut, fort irrégulièrement, quelques leçons de M[me] de Warens : c'est encore lui qui nous l'apprend dans le récit de son arrivée au séminaire : —

(1) *Confessions*, livre I[er].

« J'allai au séminaire comme j'aurois été au supplice. La triste maison qu'un séminaire, surtout pour qui sort de celle d'une aimable femme! J'y portai un seul livre, que j'avais prié maman (on sait que c'est ainsi qu'il appelait Mme de Warens) de me prêter, et qui me fut d'une grande ressource. On ne devinera pas quelle sorte de livre c'étoit : un livre de musique. Parmi les talens qu'elle avoit cultivés, la musique n'avoit pas été oubliée. Elle avoit de la voix, chantoit passablement et jouoit un peu de clavecin : elle avoit eu la complaisance de me donner quelques leçons de chant, et il fallut commencer de loin, car à peine savois-je la musique de nos psaumes. Huit ou dix leçons de femme, et fort interrompues, loin de me mettre en état de solfier ne m'apprirent pas le quart des signes de la musique. Cependant j'avois une telle passion pour cet art que je voulus essayer de m'exercer seul. Le livre que j'emportai n'étoit pas même des plus faciles : c'étoit les cantates de Clérambault. On concevra quelle fut mon application et mon obstination quand je dirai que, sans connoitre ni transposition ni quantité, je parvins à déchiffrer et chanter sans faute le premier récitatif et le premier air de la cantate d'*Alphée et Aréthuse*; et il est vrai que cet air est scandé si juste, qu'il ne faut que réciter les vers avec leur mesure pour y mettre celle de l'air (1). »

Puis, un beau jour, à son retour du séminaire chez Mme de Warens, — il approchait alors de sa vingtième année, — Rousseau songe tout à coup à se faire sérieusement musicien. Il faut lire dans les *Confessions* cette page, qui en est l'une des plus charmantes et qui respire toutes les grâces de la jeunesse :

Je rapportai chez elle en triomphe son livre de musique, dont j'avois tiré si bon parti. Mon air d'*Alphée et Aréthuse* étoit à peu près tout ce que j'avois appris au séminaire. Mon goût marqué pour cet art lui fit naitre la pensée de me faire musicien : l'occasion étoit commode ; on faisoit chez elle, au moins une fois la semaine, de la musique, et le maitre de musique de la cathédrale, qui dirigeoit ce petit concert, venoit la voir très souvent. C'étoit un Parisien, nommé M. Le Maitre, bon compositeur, fort vif, fort gai, jeune encore, assez bien fait, peu d'es-

(1) *Confessions*, livre III.

prit, mais au demeurant très bon homme. Maman me fit faire sa connoissance : je m'attachai à lui, je ne lui déplaisois pas : on parla de pension, l'on en convint. Bref, j'entrai chez lui, et j'y passai l'hiver d'autant plus agréablement que, la maîtrise n'étant qu'à vingt pas de la maison de maman, nous étions chez elle en un moment, et nous y soupions très souvent ensemble (1).

On jugera bien que la vie de la maîtrise, toujours chantante et gaie, avec les musiciens et les enfants de chœur, me plaisoit plus que celle du séminaire avec les pères de Saint-Lazare. Cependant, cette vie, pour être plus libre, n'en étoit pas moins égale et réglée. J'étois fait pour aimer l'indépendance et pour n'en abuser jamais. Durant six mois entiers je ne sortis pas une seule fois que pour aller chez maman ou à l'église, et je n'en fus pas même tenté. Cet intervalle est un de ceux où j'ai vécu dans le plus grand calme et que je me suis rappelés avec le plus de plaisir. Dans les situations diverses où je me suis trouvé, quelques-uns ont été marqués par un tel sentiment de bien-être qu'en les remémorant j'en suis affecté comme si j'y étois encore. Non seulement je me rappelle les temps, les lieux, les personnes, mais tous les objets environnants, la température de l'air, son odeur, sa couleur, une certaine impression locale qui ne s'est fait sentir que là et dont le souvenir vif m'y transporte de nouveau. Par exemple, tout ce qu'on répétoit à la maîtrise, tout ce qu'on chantoit au chœur, tout ce qu'on y faisoit, le bel et noble habit des chanoines, les chasubles des prêtres, les mitres des chantres, la figure des musiciens, un vieux charpentier boiteux qui jouoit de la contre-basse, un petit abbé blondin qui jouoit du violon, le lambeau de soutane qu'après avoir posé son épée M. Le Maître endossoit par-dessus son habit laïque et le beau surplis fin dont il en couvroit les loques pour aller au chœur ; l'orgueil avec lequel j'allois, tenant ma petite flûte à bec, m'établir dans l'orchestre à la tribune pour un petit bout de récit que M. Le Maître avoit fait exprès pour moi, le bon dîner qui nous attendoit ensuite, le bon appétit qu'on y portoit ; le concours d'objets vivement retracés m'a cent fois charmé dans ma mémoire autant et plus que dans la réalité. J'ai gardé toujours

(1) M. Henri Kling, professeur au Conservatoire de Genève, qui s'est occupé de Rousseau au point de vue musical et qui a publié sur lui une petite série d'articles, venant à parler du personnage que Rousseau désigne sous le nom de Le Maître donne ce renseignement, que je ne puis que reproduire avec exactitude : — « Celui (l'artiste) qui se trouvait depuis 1726 à la tête de la maîtrise d'Annecy lorsque Rousseau y fut admis, s'appelait Jacques-Louis Nicoloz. Rousseau ne connut jamais le véritable nom de son professeur de musique qu'il appelle toujours « Monsieur Le Maître », prenant cette désignation pour un nom de famille. »

une affection tendre pour un certain air du *Conditor alme siderum* qui marche par iambes, parce qu'un dimanche de l'avent j'entendis de mon lit chanter cette hymne avant le jour sur le perron de la cathédrale, selon un rite de cette église-là. Mademoiselle Merceret, femme de chambre de maman. savoit un peu de musique; je n'oublierai jamais un petit motet *Afferte* que M. Le Maitre me fit chanter avec elle. et que sa maitresse écoutoit avec tant de plaisir. Enfin tout, jusqu'à la bonne servante Perrine, qui étoit si bonne fille et que les enfants de chœur faisoient tant endêver, tout, dans les souvenirs de ces temps de bonheur et d'innocence, revient souvent me ravir et m'attrister.

Malheureusement ce séjour à la maitrise. qui ne se prolongea pas beaucoup au delà de six mois. par suite du départ subit de Le Maitre, ne fut guère profitable à Rousseau. dont même durant ce temps les progrès furent nuls. de son propre aveu : — « Un seul sentiment, dit-il. absorbant pour ainsi dire toutes mes facultés, me mettoit hors d'état de rien apprendre. pas même la musique, bien que j'y fisse tous mes efforts. Mais il n'y avoit point de ma faute : la bonne volonté y étoit tout entière. l'assiduité y étoit. J'étois distrait, rêveur, je soupirois ; qu'y pouvois-je faire ?... (1).» Cela n'empêcha pas une singulière escapade qu'il se permit à Lausanne, où nous le retrouvons peu de temps après, s'installant avec la prétention non seulement d'enseigner l'art qu'il connaissait si peu. mais encore de jouer audacieusement au compositeur. Cet épisode, qu'il raconte avec une verve à la fois plaisante et douloureuse, est l'un des plus curieux des *Confessions :*

.... Je me mis en tête de faire à Lausanne le petit Venture. d'enseigner la musique, que je ne savois pas. et de me dire de Paris, où je n'avois jamais été (2).

Me voilà maitre à chanter sans savoir déchiffrer un air : car quand les six mois que j'avois passés avec Le Maitre m'auroient profité, jamais ils n'auroient pu suffire : mais outre cela j'apprenois d'un maitre : c'en étoit assez pour apprendre mal (!).... Venture savoit la composition, quoiqu'il n'en eût rien dit; moi, sans la savoir. je m'en vantai à tout le

(1) *Confessions*, livre III.

(2) Il prétendait en effet venir de Paris et se présentait sous un nom d'emprunt. celui de Vaussore de Villeneuve, qui ne manquait pas de quelque sonorité.

monde, et sans pouvoir noter le moindre vaudeville, je me donnai pour compositeur. Ce n'est pas tout : ayant été présenté à M. de Freytorrens (1), professeur en droit qui aimoit la musique et faisoit des concerts chez lui, je voulus lui donner un échantillon de mon talent, et je me mis à composer une pièce pour son concert, aussi effrontément que si j'avois su comment m'y prendre. J'eus la constance de travailler pendant quinze jours à ce bel ouvrage, de le mettre au net, d'en tirer les parties, et de les distribuer avec autant d'assurance que si c'eût été un chef-d'œuvre d'harmonie. Enfin ce qu'on aura peine à croire, et qui est très vrai, pour couronner dignement cette sublime production, je mis à la fin un joli menuet qui couroit les rues et que tout le monde se rappelle peut-être encore, sur ces paroles jadis si connues :

Quel caprice !
Quelle injustice !
Quoi ! ta Clarisse
Trahirait tes feux ! etc.

Venture m'avoit appris cet air avec la basse sur d'autres paroles infâmes, à l'aide desquelles je l'avois retenu. Je mis donc à la fin de ma composition ce menuet et sa basse, en supprimant les paroles, et je le donnai pour être de moi, aussi résolument que si j'avois parlé à des habitans de la lune.

On s'assemble pour exécuter ma pièce. J'explique à chacun le genre du mouvement, le goût de l'exécution, les renvois des parties ; j'étois fort affairé. On s'accorde pendant cinq ou six minutes, qui furent pour moi cinq ou six siècles. Enfin, tout étant prêt, je frappe avec un beau rouleau de papier les cinq ou six coups du *Prenez garde à vous*. On fait silence. Je me mets gravement à battre la mesure ; on commence... Non, depuis qu'il existe des opéras françois, de la vie on n'ouït un semblable charivari. Quoi qu'on eût pu penser de mon prétendu talent, l'effet fut pire que tout ce qu'on sembloit attendre. Les musiciens étouffoient de rire ; les auditeurs ouvroient de grands yeux et auroient bien voulu fermer les oreilles ; mais il n'y avoit pas moyen. Mes bourreaux de symphonistes, qui vouloient s'égayer, racloient à percer le tympan d'un quinze-vingt. J'eus la constance d'aller toujours mon train, suant, il est vrai, à grosses gouttes, mais retenu par la honte, n'osant m'enfuir et tout planter là. Pour ma consolation, j'entendois autour de moi les assistants se dire à leur oreille, ou plutot à la mienne, l'un : Il n'y a rien là de supportable ; un autre : Quelle musique enragée ! un autre : Quel

(1) François-Frédéric de Freytorrens, philosophe et mathématicien.

diable de sabbat! Pauvre Jean-Jacques, dans ce cruel moment tu n'espérois guère qu'un jour devant le roi de France et toute sa cour tes sons exciteroient des murmures de surprise et d'applaudissement et que, dans toutes les loges autour de toi, les plus aimables femmes se diroient à demi-voix : Quels sons charmants! quelle musique enchanteresse! Tous ces chants-là vont au cœur!

Mais ce qui mit tout le monde de bonne humeur fut le menuet. A peine en eut-on joué quelques mesures que j'entendis partir de toutes parts les éclats de rire. Chacun me félicitoit sur mon joli goût de chant : on m'assuroit que ce menuet feroit parler de moi, et que je méritois d'être chanté partout. Je n'ai pas besoin de dépeindre mon angoisse ni d'avouer que je la méritois bien.

.... Les suites d'un pareil début ne firent pas pour moi de Lausanne un séjour fort agréable. Les écoliers ne se présentoient pas en foule: pas une seule écolière, et personne de la ville. J'eus en tout deux ou trois gros Teutsches, aussi stupides que j'étois ignorant, qui m'ennuyoient à mourir et qui, dans mes mains, ne devinrent pas de grands croque-notes. Je fus appelé dans une seule maison, où un petit serpent de fille se donna le plaisir de me montrer beaucoup de musique, dont je ne pus pas lire une note, et qu'elle eut la malice de chanter ensuite devant monsieur le maître, pour lui montrer comment cela s'exécutoit. J'étois si peu en état de lire un air de première vue que, dans le brillant concert dont j'ai parlé, il ne me fut pas possible de suivre un moment l'exécution pour savoir si l'on jouoit bien ce que j'avois sous les yeux et que j'avois composé moi-même (1).

Cette déconvenue n'empêcha pas Rousseau de continuer de donner quelques leçons à Lausanne, puis à Neuchâtel, où il prétend qu'il apprit la musique en l'enseignant, ce qui peut être vrai jusqu'à un certain point, mais jusqu'à un certain point seulement. Au milieu de ses voyages, de ses excursions, même de son séjour à Chambéry comme employé au cadastre, il ne cessait de s'en occuper. Le nom de Rameau étant parvenu jusqu'à lui, grâce au succès qu'obtenaient à Paris les premiers opéras du maître, il eut connaissance de son *Traité de l'harmonie*, l'acheta, voulut l'étudier, et n'y comprit rien, ce qui se conçoit sans peine. Réinstallé alors chez Mme de Warens, il eut l'idée d'organiser chez elle de petits concerts familiers.

(1) *Confessions*, livre IV.

avec l'aide de quelques artistes et amateurs, entre autres un moine bon musicien, le P. Caton, et un jeune organiste nommé l'abbé Palais, avec lequel il s'était lié. « Il (l'abbé) étoit élève d'un moine italien, grand organiste. Il me parloit de ses principes : je les comparois avec ceux de mon Rameau ; je remplissois ma tête d'accompagnements, d'accords, d'harmonie. Il falloit se former l'oreille à tout cela. Je proposai à maman un petit concert tous les mois : elle y consentit. Me voilà si plein de ce concert que ni jour ni nuit je ne m'occupois d'autre chose ; et réellement cela m'occupoit, et beaucoup, pour rassembler la musique, les concertans, les instrumens, tirer les parties, etc. Maman chantoit ; le P. Caton, dont j'ai parlé et dont j'ai à parler encore, chantoit aussi ; un maître à danser appelé Roche, et son fils, jouoient du violon ; Canavas, musicien piémontais, qui travailloit au cadastre et qui depuis s'est marié à Paris, jouoit du violoncelle (1) : l'abbé Palais accompagnoit du clavecin ; j'avois l'honneur de conduire la musique, sans oublier le bâton du bûcheron. On peut juger combien tout cela étoit beau ! pas tout à fait comme chez M. de Treytorens ; mais il ne s'en falloit guère... (2)

En réalité, le goût de Rousseau pour la musique ne faisait que s'accroître chaque jour et, comme il le déclare lui-même, cette passion « devenoit une fureur. » Si bien que pour pouvoir s'y livrer entièrement et librement, il finit par renoncer à son emploi au cadastre, avec le ferme dessein de se consacrer entièrement à l'art. Il reprit donc l'étude de son Rameau et chercha à Chambéry des élèves, comme il avait fait à Lausanne et à Neuchâtel : « Dans le royaume des aveugles, dit-il avec une modestie qui ne lui est pas coutumière, les borgnes sont rois ; je passai là pour un bon maître, parce qu'il n'y en avoit que de mauvais. Ne manquant pas, au reste, d'un certain goût de chant, favorisé d'ailleurs par mon âge et par ma figure, j'eus bientôt plus d'écolières qu'il ne m'en falloit

(1) Il s'agit évidemment ici d'un des deux frères Canavasso, Alexandre, bon violoncelliste, qui s'établit en effet un peu plus tard à Paris, où il publia un recueil de sonates pour son instrument.

(2) *Confessions*, livre V.

pour remplacer ma paye de secrétaire. » C'est alors qu'il commença à s'essayer à la composition, d'une façon peut-être un peu moins burlesque qu'il n'avait fait à Lausanne. « Je ne laissois pas, dit-il encore, d'étudier toujours mon Rameau, et à force d'efforts je parvins enfin à l'entendre (1) et à faire quelques petits essais de composition dont le succès m'encouragea. Le comte de Bellegarde, fils du marquis d'Antremont, étoit revenu de Dresde après la mort du roi Auguste. Il avoit vécu longtemps à Paris ; il aimoit extrêmement la musique et avoit pris en passion celle de Rameau. Son frère, le comte de Nangis, jouoit du violon ; madame la comtesse de la Tour, leur sœur, chantoit un peu. Tout cela mit à Chambéri la musique à la mode, et l'on établit une manière de concert public, dont on voulut d'abord me donner la direction ; mais on s'aperçut bientôt qu'elle passoit mes forces, et l'on s'arrangea autrement. Je ne laissois pas d'y donner quelques petits morceaux de ma façon, et entre autres une cantate qui plut beaucoup. Ce n'étoit pas une pièce bien faite, mais elle étoit pleine de chants nouveaux et de choses d'effet qu'on n'attendoit pas de moi (2). »

Il est à remarquer que chaque fois que Rousseau trouve à parler d'une de ses compositions, il la considère comme un chef-d'œuvre. Nous en aurons plus d'une preuve.

---

(1) Il prouva suffisamment plus tard qu'il ne le comprit jamais bien.

(2) *Confessions*, livre V.

II

LE NOUVEAU SYSTÈME MUSICAL DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU SON OPÉRA *LES MUSES GALANTES*

A partir de son installation aux Charmettes avec Mme de Warens, Rousseau cessa de donner des leçons et pendant quelques années négligea un peu la musique. La géométrie, la botanique, l'anatomie, voire les échecs l'occupèrent tour à tour ; mais surtout il fut absorbé par ses nombreuses lectures. Il ne s'en désintéressa pourtant pas complètement, et c'est même à cette époque que la difficulté qu'il éprouva toujours à lire la musique lui suggéra l'idée d'un système qui, en la simplifiant, rendrait cette lecture plus facile. Et c'est aussi la découverte de ce système, qui lui parut merveilleux et dont on ne saurait d'ailleurs nier l'ingéniosité, qui l'engagea à venir se fixer à Paris, où, grâce à lui, il entrevoyait un avenir plein de splendeur. On va voir à quel point son imagination l'emportait à ce sujet :

Je ne me sentois pas assez savant, dit-il, et ne me croyois pas assez d'esprit pour briller dans la république des lettres et faire une fortune par cette voie. Une nouvelle idée qui se présenta m'inspira la confiance que la médiocrité de mes talens ne pouvoit me donner. Je n'avois pas abandonné la musique en cessant de l'enseigner ; au contraire, j'en avois assez étudié la théorie pour pouvoir me regarder au moins comme *savant en cette partie*. En réfléchissant à la peine que j'avois eue d'apprendre a déchiffrer la note et à celle que j'avois encore à chanter à livre ouvert, je vins à penser que cette difficulté pouvoit bien venir de la chose autant que de moi, sachant surtout qu'en général apprendre la musique n'étoit pour personne une chose aisée. En examinant la constitution des signes, je les trouvois souvent mal inventés. Il y avoit longtemps que j'avois pensé à noter l'échelle par chiffres, pour éviter d'avoir toujours à tracer des lignes et portées lorsqu'il falloit noter le moindre petit air. J'avois été arrêté par les difficultés des octaves et par celles de la mesure et des valeurs. Cette ancienne idée me revint dans l'esprit et je vis, en y repensant, que ces difficultés n'étoient pas insurmontables. J'y rêvai avec succès, et je parvins à noter quelque musique que ce fût par mes chiffres avec la plus grande simplicité. Dès ce

moment je crus ma fortune faite, et, dans l'ardeur de la partager avec celle à qui je devois tout, je ne songeai qu'à partir pour Paris, ne doutant pas qu'en présentant mon projet à l'Académie je ne fisse une révolution. J'avois rapporté de Lyon quelque argent : je vendis mes livres. En quinze jours ma résolution fut prise et exécutée. Enfin, plein des idées magnifiques qui me l'avoient inspirée et toujours le même dans tous les temps, je partis de Savoie avec mon système de musique comme autrefois j'étois parti de Turin avec ma fontaine de Héron (1).

On voit à quel point il était entêté de ce projet, qu'il avait exposé sous la forme d'un Mémoire destiné par lui à être présenté à l'Académie des sciences et dans lequel il critiquait ainsi le procédé usuel de notation : — « Cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupirs, etc., donne une foule de signes et de combinaisons, d'où résultent deux inconvénients principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, et l'autre de surcharger la mémoire des écoliers ; de façon que, l'oreille étant formée et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire longtemps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des règles, et non dans l'exécution du chant. » Après la critique de ce système, Rousseau, dans son Mémoire, exposait le sien. Celui-ci, il nous l'a dit et nous le savons, était basé sur la substitution de sept chiffres aux sept notes de la gamme, et c'est celui qu'une certaine école vocale emploie encore aujourd'hui, après lui avoir fait subir diverses modifications. Il ne simplifie qu'en une certaine mesure et dans un certain sens, et d'ailleurs, seulement applicable au chant par le fait de l'usage constant et obligé de la transposition, il serait d'un usage impossible pour les instruments. La démonstration de cette impossibilité a été suffisamment faite et trop souvent pour qu'il soit utile d'y revenir ici.

Quoi qu'il en soit, c'est dans le but de faire connaitre et

(1) *Confessions*, livre VI.

apprécier son système, et avec l'espoir de trouver en lui les bases de sa fortune, que Rousseau se décida tout à coup à quitter Chambéry, les Charmettes et Mme de Warens. « J'arrivai à Paris, dit-il, dans l'automne de 1741, avec quinze louis d'argent comptant, ma comédie de *Narcisse* et mon projet de musique pour toute ressource, et ayant par conséquent peu de temps à perdre pour tâcher d'en tirer parti. » Il s'était muni de bonnes et nombreuses recommandations, dont une entre autres pour M. de Boze, secrétaire de l'Académie des inscriptions et garde des médailles du cabinet du roi, qui lui fut fort utile : « M. de Boze me présenta à M. de Réaumur, son ami, qui venoit dîner chez lui tous les vendredis, jours de l'Académie des sciences. Il lui parla de mon projet et du désir que j'avois de le soumettre à l'examen de l'Académie. M. de Réaumur se chargea de la proposition, qui fut agréée. Le jour donné, je fus introduit et présenté par M. de Réaumur; et le même jour, 22 août 1742, j'eus l'honneur de lire à l'Académie le Mémoire que j'avois préparé pour cela. Quoique cette illustre assemblée fût assurément très imposante, j'y fus bien moins intimidé que devant madame de Boze, et je me tirai passablement de mes lectures et de mes réponses. Le Mémoire réussit, et m'attira des compliments qui me surprirent d'autant plus qu'ils me flattèrent, imaginant à peine que devant une académie quiconque n'en étoit pas pût avoir le sens commun. Les commissaires qu'on me donna furent MM. de Mairan, Hellot et de Fouchy, tous trois gens de mérite assurément, mais dont pas un ne savoit la musique, assez du moins pour être en état de juger mon projet (1). »

Le fait est qu'on ne voit pas trop ce que les membres d'une académie scientifique pouvaient avoir affaire de s'occuper d'un système musical qui, après tout, n'était autre qu'un

---

(1) *Confessions*, livre VII. — C'est pendant le temps qui s'écoula entre son arrivée à Paris et sa présentation à l'Académie, que Rousseau fit la connaissance de deux amateurs qu'il se vante d'avoir eus alors pour élèves : M. de Gasc, président à mortier au Parlement de Bordeaux, et un jeune seigneur, le chevalier de Rohan. « L'un et l'autre, dit-il, eurent la fantaisie d'apprendre la composition. Je leur en donnai quelques mois de leçons qui soutinrent un peu ma bourse tarissante. » Rousseau donnant des leçons de composition, c'est le comble de l'ironie.

simple procédé de reproduction graphique des signes, et quelles lumières ils pouvaient posséder sur ce point. Passe s'il s'était agi d'une question d'acoustique ou de proportion numérique des sons : là, du moins, ils eussent été dans leur domaine et sur leur terrain. En tout cas, Rousseau s'était soumis à leur jugement, et il lui fallait bien l'accepter, quel qu'il fût. Tout d'abord ils lui firent remarquer que son système n'était qu'une sorte de perfectionnement de la méthode précédemment imaginée par un moine franciscain, le P. Souhaitty, méthode, il est vrai, que celui-ci appliquait particulièrement au plain-chant, et que Rousseau déclara d'ailleurs ignorer complètement, ce qui semble très admissible (1). « Mais outre, dit-il, qu'ils donnèrent à cette invention primitive plus d'importance qu'elle n'en avoit, ils ne s'en tinrent pas là, et sitôt qu'ils voulurent parler du fond du système ils ne firent plus que déraisonner. Le plus grand avantage du mien était d'abroger les transpositions et les clefs, en sorte que le même morceau se trouvoit noté et transposé à volonté, dans quelque ton qu'on voulût, au moyen du changement supposé d'une seule lettre initiale à la tête de l'air. Ces messieurs avoient ouï dire aux croque-sol de Paris que la méthode d'exécuter par transposition ne valoit rien : ils partirent de là pour tourner en invincible objection contre mon système son avantage le plus marqué ; et ils décidèrent que ma note étoit bonne pour la vocale et mauvaise pour l'instrumentale, au lieu de décider, comme ils l'auroient dû, qu'elle étoit bonne pour la vocale *et meilleure pour l'instrumentale.* »

---

(1) Le P. Souhaitty, qui, de son propre aveu, n'était qu'un médiocre musicien, tout comme Rousseau, qui ne l'avouait pas, fut cependant le premier, peut-être, qui imagina de substituer les chiffres aux notes dans l'écriture musicale. Dès 1665 il avait exposé son système, mais il le développa complètement, douze ans après, dans un écrit ainsi intitulé : *Nouveaux éléments du chant, ou l'essai d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, laquelle débarrasse entièrement le plain-chant et la musique de clefs, de notes, de muances, de guidons ou renvois, de lignes et d'espaces, des bemol, bécarre, nature, etc., en rend la pratique très simple, très naturelle et très facile à retenir, sans y altérer rien dans la substance ; et fournit de plus une tablature générale, aisée et invariable, pour tous les instruments de musique* (Paris, Pierre Le Petit, 1677, in-4°). Mais il faut remarquer que le système de Rousseau, en dehors de son vice fondamental, était beaucoup plus complet que celui du P. Souhaitty.

On ne s'explique pas comment un homme de l'intelligence de Rousseau ait pu s'obstiner à ne pas reconnaître que c'est précisément ce procédé de transposition initiale, plus facile sans doute pour le chant, qui rendait son système absolument inapplicable aux instruments. Était-ce pur entêtement ? était-ce, par ignorance ou étourderie, méconnaissance absolue des conditions de l'exécution instrumentale ? On ne sait lequel croire. Toujours est-il que la seule critique qui lui fut sensible est celle que Rameau, avec lequel il se trouva dès lors en relations, fit de son système, et qu'il rapporte lui-même : — « La seule objection solide qu'il y eût à faire à mon système y fut faite par Rameau. A peine le lui eus-je expliqué qu'il en vit le côté faible. Vos signes, me dit-il, sont très bons en ce qu'ils déterminent simplement et clairement les valeurs, en ce qu'ils représentent nettement les intervalles et montrent toujours le simple dans le redoublé, toutes choses que ne fait pas la note ordinaire (je croirais volontiers que cette réserve n'est pas de Rameau) ; mais ils sont mauvais en ce qu'ils exigent une opération de l'esprit qui ne peut toujours suivre la rapidité de l'exécution. La position de nos notes, continua-t-il, se peint à l'œil sans le concours de cette opération. Si deux notes, l'une très haute, l'autre très basse, sont jointes par une tirade de notes intermédiaires, je vois du premier coup d'œil le progrès de l'une à l'autre par degrés conjoints : mais pour m'assurer chez vous de cette tirade, il faut nécessairement que j'épelle tous vos chiffres l'un après l'autre : le coup d'œil ne peut suppléer à rien. »

Peu enhardi sans doute par l'accueil qu'il avait reçu de l'Académie, Rousseau ne publia pas son projet, qui ne parut que beaucoup plus tard, dans la réunion de ses œuvres complètes (1). Mais il n'abandonna pas pour cela les rêves de gloire et de fortune qu'il avait fait naître en lui : « Quant à présent, dit-il, concentré dans mon système de musique, je m'obstinai à vouloir par là faire une révolution dans cet art et parvenir de la sorte à une célébrité qui, dans les beaux-arts,

---

(1) Sous ce titre : *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, lu par l'auteur à l'Académie des sciences, le 22 août 1742.

se joint toujours à Paris avec la fortune. Je m'enfermai dans ma chambre et travaillai deux ou trois mois avec une ardeur inexprimable à refondre, dans un ouvrage destiné pour le public, le mémoire que j'avois lu à l'Académie. La difficulté fut de trouver un libraire qui voulût se charger de mon manuscrit, vu qu'il y avoit quelque dépense à faire pour les nouveaux caractères, que les libraires ne jettent pas leurs écus à la tête des débutans, et qu'il me sembloit cependant bien juste que mon ouvrage me rendit le pain que j'avois mangé en l'écrivant. Bonnefond me procura Quillau le père, qui fit avec moi un traité à moitié profit, sans compter le privilège, que je payai seul. Tant fut opéré par ledit Quillau que j'en fus pour mon privilège et n'ai tiré jamais un liard de cette édition, qui vraisemblablement eut un débit médiocre, quoique l'abbé Desfontaines m'eût promis de la faire aller et que les autres journalistes en eussent dit assez de bien. »

Ainsi développé et amplifié, accompagné d'un exposé de principes, le Mémoire devint la fameuse *Dissertation sur la musique moderne* (Paris, Quillau, 1743), écrit qui reste un peu sec et un peu froid, en dépit du maître style de l'auteur. Constatons toutefois qu'il est remarquable que la première publication faite par Rousseau, que son début littéraire aient eu précisément la musique pour objet (1).

Voyant cependant que la fortune ne le servait pas de ce côté comme il l'avait espéré, Rousseau de nouveau voulut tâter de la composition. Mais il ne s'agissait cette fois de rien moins que d'écrire un opéra, paroles et musique. C'est à la suite d'une maladie grave dont il fut atteint qu'il forma cet important projet, dont il nous raconte longuement l'enfantement en ces termes :

... Durant ma convalescence j'eus le temps de réfléchir sur mon état et de déplorer ma timidité, ma faiblesse et mon indolence, qui, malgré le feu dont je me sentois embrasé, me laissoient languir dans l'oisiveté d'esprit toujours à la porte de la misère. La veille du jour où j'étois tombé malade j'étois allé à un opéra de Royer, qu'on donnoit alors, et dont j'ai oublié le titre. Malgré ma prévention pour les talens des

---

(1) Sur tout cela, voir le livre VII des *Confessions*.

autres, qui m'a toujours fait défier des miens, je ne pouvois m'empêcher de trouver cette musique faible, sans chaleur, sans invention. J'osois quelquefois me dire : il me semble que je ferois mieux que cela. Mais la terrible idée que j'avois de la composition d'un opéra et l'importance que j'entendois donner par les gens de l'art à cette entreprise m'en rebutoient à l'instant même et me faisoient rougir d'oser y penser. D'ailleurs, où trouver quelqu'un qui voulût me fournir des paroles et prendre la peine de les tourner à mon gré ? Ces idées de musique et d'opéra me revinrent durant ma maladie, et dans le transport de la fièvre je composois des chants, des duos, des chœurs. *Je suis certain d'avoir fait deux ou trois morceaux* di prima intenzione *dignes peut-être de l'admiration des maîtres s'ils avoient pu les entendre exécuter.* O ! si l'on pouvoit tenir registre des rêves d'un fiévreux, quelles grandes et sublimes choses on verroit sortir quelquefois de son délire !

Ces sujets de musique et d'opéra m'occupèrent encore pendant ma convalescence, mais plus tranquillement. A force d'y penser, et même malgré moi, je voulus en avoir le cœur net et tenter de faire à moi seul un opéra, paroles et musique. Ce n'étoit pas tout à fait mon coup d'essai. J'avois fait à Chambéri un opéra-tragédie, intitulé *Iphis et Anaxarète*, que j'avois eu le bon sens de jeter au feu. J'en avois fait à Lyon un autre intitulé *la Découverte du Nouveau Monde*, dont, après l'avoir lu à M. Bordes, à l'abbé de Mably, à l'abbé Trublet et à d'autres, j'avois fini par faire le même usage, quoique j'eusse déjà fait la musique du prologue et du premier acte, et que David m'eût dit, en voyant cette musique, qu'il y avoit des morceaux dignes du Buononcini (1).

Cette fois, avant de mettre la main à l'œuvre je me donnai le temps de méditer mon plan. Je projetai dans un ballet héroïque trois sujets différents en trois actes détachés, chacun dans un différent caractère de musique ; et, prenant pour chaque sujet les amours d'un poète, j'intitulai cet opéra *les Muses galantes*. Mon premier acte, en genre de musique forte, étoit le Tasse ; le second, en genre de musique tendre, étoit Ovide ; et le troisième, intitulé *Anacréon*, devoit respirer la gaieté du dithyrambe. Je m'essayai d'abord sur le premier acte, et je m'y livrai avec une ardeur qui, pour la première fois, me fit goûter les délices de la verve dans la composition. Un soir, près d'entrer à l'Opéra, me sen-

(1) Bononcini, ou plutôt Buononcini, était l'un des compositeurs italiens les plus justement fameux du commencement du dix-huitième siècle. — Plusieurs des éditions des œuvres de Rousseau contiennent des fragments du texte d'*Iphis*, « tragédie pour l'Académie royale de musique », ainsi que le poème complet de *la Découverte du Nouveau Monde*, « tragédie en trois actes » (il n'est pas question de prologue). Quant à la musique de l'un et de l'autre, il n'en existe aucune trace.

tant tourmenté, maîtrisé par mes idées, je remets mon argent dans ma poche, je cours m'enfermer chez moi, je me mets au lit, après avoir bien fermé mes rideaux pour empêcher le jour d'y pénétrer, et là, me livrant à tout l'œstre poétique et musical, je composai rapidement en sept ou huit heures la meilleure partie de mon acte. Je puis dire que mes amours pour la princesse de Ferrare (car j'étois le Tasse pour lors) et mes nobles et fiers sentimens vis-à-vis de son injuste frère, me donnèrent une nuit cent fois plus délicieuse que je ne l'aurois trouvée dans les bras de la princesse elle-même. Il ne resta le matin dans ma tête qu'une bien petite partie de ce que j'avois fait: mais ce peu, presque effacé par la lassitude et le sommeil, ne laissoit pas de marquer encore l'énergie des morceaux dont il offroit les débris (1).

Puis, voilà que Rousseau, que l'on pouvait croire bien installé et bien tranquille, quitte tout à coup Paris et part pour l'Italie, s'en allant prendre, quoique étranger, les fonctions de secrétaire du comte de Montaigu, ambassadeur de France auprès de la sérénissime république de Venise, — et il n'est plus question des *Muses galantes*. Nous les retrouverons plus tard. Mais il n'est pas inutile de le suivre en son voyage, afin de recueillir les impressions qu'il en ressentit au point de vue musical. Ceci n'est point sans importance, car, avec sa sensibilité un peu maladive et aussi son incontestable amour de l'art, ces impressions ne pouvaient manquer d'être très vives. Et c'est bien en effet de ce voyage, où elle l'enchanta, qu'il rapporta pour la musique italienne cette passion pleine de véhémence, à la fois exclusive et intolérante, qui devait, quelques années plus tard, lui faire prendre position dans la fameuse querelle des bouffons et de la musique française, à laquelle il eut une si grande part.

Il ne pouvait manquer de s'en occuper bientôt, et il en parle avec un véritable ravissement :

J'avois apporté de Paris, dit-il, le préjugé qu'on a dans ce pays-là contre la musique italienne; mais j'avois aussi reçu de la nature cette sensibilité de tact contre laquelle les préjugés ne tiennent pas. J'eus bientôt pour cette musique la passion qu'elle inspire à ceux qui sont faits pour en juger. En écoutant des barcarolles, je trouvois que je

(1) *Confessions*, livre VII.

n'avois pas oui chanter jusqu'alors; et bientôt je m'engouai tellement de l'opéra, qu'ennuyé de babiller, manger et jouer dans les loges quand je n'aurois voulu qu'écouter, je me dérobois souvent à la compagnie pour aller d'un autre côté. Là, tout seul, enfermé dans ma loge, je me livrois, malgré la longueur du spectacle, au plaisir d'en jouir à mon aise et jusqu'à la fin. Un jour, au théâtre Saint-Chrysostome, je m'endormis, et bien plus profondément que je n'aurois fait dans mon lit. Les airs bruyans et brillans ne me réveillèrent pas; mais qui pourroit exprimer la sensation délicieuse que me firent la douce harmonie et les chants angéliques de celui qui me réveilla? Quel réveil, quel ravissement, quelle extase quand j'ouvris au même instant les oreilles et les yeux! Ma première idée fut de me croire en paradis. Ce morceau ravissant, que je me rappelle encore et que je n'oublierai de ma vie, commençoit ainsi :

Conservami la bella
Che si m'accende il cor.

Je voulus avoir ce morceau; je l'eus, et je l'ai gardé longtemps: mais il n'étoit pas sur mon papier comme dans ma mémoire. C'étoit bien la même note, mais ce n'étoit pas la même chose. Jamais cet air divin ne peut être exécuté que dans ma tête comme il le fut en effet le jour qu'il me réveilla.

On voit que l'enthousiasme de Rousseau pour l'opéra italien l'emportait sur celui qu'il excitait à la même époque chez le président de Brosses, et dont ce dernier nous a laissé des traces dans ses jolies *Lettres écrites d'Italie*. Mais il y avait autre chose que l'opéra, et dont Rousseau se montrait encore plus charmé :

Une musique à mon gré bien supérieure à celle des opéras et qui n'a pas sa semblable en Italie ni dans le reste du monde, est celle des *scuole*. Les *scuole* sont des maisons de charité établies pour donner l'éducation à des jeunes filles sans bien et que la république dote ensuite soit pour le mariage, soit pour le cloitre. Parmi les talens qu'on cultive dans ces jeunes filles, la musique est au premier rang. Tous les dimanches, à l'église de ces quatre *scuole*, on a, durant les vêpres, des motets à grand chœur et en grand orchestre, composés et dirigés par les plus grands maitres de l'Italie, exécutés dans des tribunes grillées uniquement par des filles dont la plus vieille n'a pas vingt ans. Je n'ai idée de rien d'aussi voluptueux, d'aussi touchant que cette musique : les richesses de l'art, le goût exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de

l'exécution, tout dans ces délicieux concerts concourt à produire une impression qui n'est assurément pas du bon costume (?), mais dont je doute qu'aucun cœur d'homme soit à l'abri. Jamais Carrio ni moi ne manquions ces vêpres aux *Mendicanti*, et nous n'étions pas les seuls. L'église étoit toujours pleine d'amateurs; les acteurs même de l'Opéra venoient se former au vrai goût de chant sur ces excellens modèles. Ce qui me désoloit étoit ces maudites grilles, qui ne laissoient passer que des sons et me cachoient les anges de beauté dont ils étoient dignes. Je ne parlois d'autre chose. Un jour que j'en parlois chez M. Le Blond : Si vous êtes si curieux, me dit-il, de voir ces petites filles, il est aisé de vous contenter. Je suis un des administrateurs de la maison ; je veux vous y donner à goûter avec elles. Je ne le laissai pas en repos qu'il ne m'eût tenu parole. En entrant dans le salon qui renfermoit ces beautés si convoitées, je sentis un frémissement d'amour que je n'avois jamais éprouvé. M. Le Blond me présenta l'une après l'autre ces chanteuses célèbres, dont la voix et le nom étoient tout ce qui m'étoit connu. Venez, Sophie... Elle étoit horrible. Venez, Cattina... Elle étoit borgne. Venez, Bettina... La petite vérole l'avoit défigurée. Presque pas une n'étoit sans quelque notable défaut. Le bourreau rioit de ma cruelle surprise. Deux ou trois cependant me parurent passables : elles ne chantoient que dans les chœurs. J'étois désolé. Durant le goûter on les agaça; elles s'égayèrent. La laideur n'exclut pas les grâces; je leur en trouvai. Je me disois : On ne chante pas ainsi sans âme; elles en ont. Enfin, ma façon de les voir changea si bien que je sortis presque amoureux de toutes ces laiderons. J'osois à peine retourner à leurs vêpres. J'eus de quoi me rassurer. Je continuai de trouver leurs chants délicieux, et leurs voix fardoient si bien leurs visages que tant qu'elles chantoient je m'obstinois, en dépit de mes yeux, à les trouver belles.

Rousseau bientôt ne se contenta plus d'entendre de la musique au dehors, il voulut en faire chez lui :

La musique en Italie coûte si peu de chose, que ce n'est pas la peine de s'en faire faute quand on a du goût pour elle. Je louai un clavecin, et pour un petit écu j'avois chez moi quatre ou cinq symphonistes, avec lesquels je m'exerçois une fois la semaine à exécuter les morceaux qui m'avoient fait le plus de plaisir à l'Opéra. J'y fis essayer aussi quelques symphonies de mes *Muses galantes*. Soit qu'elles plussent, ou qu'on me voulût cajoler, le maitre des ballets de Saint-Jean-Chrysostôme m'en fit demander deux, que j'eus le plaisir d'entendre exécuter par cet admirable orchestre et qui furent dansées par une petite Bettina, jolie et surtout aimable fille, entretenue par un Espagnol de nos amis,

appelé Fagoaga, et chez laquelle nous allions passer la soirée assez souvent (1).

On sait comment, après les dix-huit mois de son séjour à Venise, Rousseau revint à Paris. A peine de retour il songea de nouveau à ses *Muses galantes*, qui lui tenaient au cœur. « Je repris, dit-il, le travail de mon opéra, que j'avois interrompu pour aller à Venise. » C'est le moment de sa liaison avec Thérèse Le Vasseur, qui pendant quelque temps l'éloigna de toute autre fréquentation. Il n'en travailla qu'avec plus d'ardeur : « Cette vie retirée devint si avantageuse à mon travail, qu'en moins de trois mois mon opéra tout entier fut fait, paroles et musique. Il restoit seulement quelques accompagnemens et remplissages (!) à faire. Ce travail de manœuvre m'ennuyoit fort. Je proposai à Philidor de s'en charger en lui donnant part au bénéfice. Il vint deux fois, et fit quelques remplissages dans l'acte d'Ovide, mais il ne put se captiver à ce travail assidu pour un profit éloigné et même incertain. Il ne revint plus, et j'achevai ma besogne moi-même. »

Philidor, dont ici parle Rousseau, était alors âgé seulement de dix-huit ans, et il pourrait paraître assez singulier que celui-ci se fût adressé à lui dans cette circonstance. En effet, Philidor, excellent élève de Campra, ne devait faire ses débuts de compositeur que quinze ans plus tard, en 1759 ; mais il était sinon fameux encore, du moins très remarqué déjà comme joueur d'échecs, et Rousseau dit ailleurs que c'est sous ce rapport qu'il l'avait connu, et qu'il avait joué avec lui. Le fait s'explique ainsi. En tout cas, ce qui est intéressant, c'est la part plus ou moins grande que Philidor put prendre à ce que Rousseau appelle un « travail de manœuvre ». J'inclinerais à croire qu'il en fit un peu plus que ne l'avoue celui-ci, et que c'est là ce qui motiva certaine exclamation que Rameau, comme on va le voir, ne put retenir à l'audition de la musique des *Muses galantes*.

Car Rousseau eut à peine terminé son opéra qu'il s'ingénia à le faire entendre, et c'est à ce sujet qu'il faut le laisser

(1) *Confessions*, livre VII.

parler. C'est ici surtout qu'on va voir la bonne opinion qu'il avait de lui comme compositeur :

Mon opéra fait, il s'agit d'en tirer parti : c'étoit un autre opéra bien plus difficile. On ne vient à bout de rien à Paris quand on y vit isolé. Je pensai à me faire jour par M. de la Popelinière, chez qui Gauffecourt, de retour de Genève, m'avoit introduit. M. de la Popelinière étoit le Mécène de Rameau ; Mme de la Popelinière étoit sa très humble écolière (1). Rameau faisoit, comme on dit, la pluie et le beau temps dans cette maison. Jugeant qu'il protégeroit avec plaisir l'ouvrage d'un de ses disciples, je voulus lui montrer le mien. Il refusa de le voir, disant qu'il ne pouvoit lire des partitions, et que cela le fatiguoit trop. La Popelinière dit là-dessus qu'on pouvoit le lui faire entendre, et m'offrit de rassembler des musiciens pour en exécuter des morceaux. Je ne demandois pas mieux. Rameau consentit en grommelant, et répétant sans cesse que ce devoit être une belle chose que la composition d'un homme qui n'étoit pas enfant de la balle et qui avoit appris la musique tout seul. Je me hâtai de tirer en parties cinq ou six morceaux choisis. On me donna une dizaine de symphonistes, et pour chanteurs Albert, Bérard et mademoiselle Bourbonnais (2). Rameau commença, dès l'ouverture, à faire entendre, par ses éloges outrés, qu'elle ne pouvoit être de moi. Il ne laissa passer aucun morceau sans donner des signes d'impatience ; mais à un air de haute-contre, dont le chant était mâle et sonore et l'accompagnement très brillant, il ne pût plus se contenir ; il m'apostropha avec une brutalité qui révolta tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venait d'entendre étoit d'un homme consommé dans l'art, et le reste d'un ignorant qui ne savoit pas même la musique. Et il est vrai que mon travail, inégal et sans règle, étoit tantôt sublime (!) et tantôt très plat, comme doit être celui de quiconque ne s'élève que par quelques élans de génie et que la science ne soutient point.

---

(1) Le fermier général Jean-Joseph Leriche de la Popelinière était de la race de ces financiers fastueux qui s'efforçaient de se faire pardonner leur fortune scandaleuse par l'appui qu'ils prêtaient libéralement à l'art et aux artistes. Dilettante passionné, lui-même compositeur et poète, il se faisait le protecteur des musiciens, entretenait un orchestre excellent à l'aide duquel il donnait de brillants concerts, l'hiver dans le somptueux hôtel qu'il habitait à Paris, l'été dans sa belle maison de campagne de Passy, et offrait souvent à ses invités la primeur d'œuvres fort intéressantes. Rameau arrivant à Paris avait trouvé chez lui une large et cordiale hospitalité, était devenu le professeur de Mme de la Popelinière, et tenait le clavecin dans les concerts, de même qu'il touchait l'orgue, aux jours de fête, dans la chapelle particulière où l'on célébrait les offices.

(2) Mlle Bourbonnais était l'une des cantatrices les plus estimées de l'Opéra et du Concert spirituel.

Il est utile de se souvenir ici que Rousseau avait appelé Philidor à son aide, pour lui confier ce qu'il appelait le « travail de remplissage » de sa partition. Or, bien qu'encore inconnu à cette époque comme compositeur, Philidor n'en avait pas moins fait de sérieuses et excellentes études sous la direction de Campra, l'artiste lui-même le plus instruit de ce temps, et dans l'émulation qui s'établit plus tard entre lui, Duni, Monsigny et Grétry, il ne devait pas tarder à prouver son incontestable supériorité sous le rapport de la forme et de la technique de l'art. Il est donc bien certain que ceux des morceaux retouchés par lui devaient présenter une physionomie tout autre que ceux auxquels il n'avait pris aucune part. De là l'inégalité flagrante de l'ensemble, qui justifiai l'exclamation toute naturelle de Rameau. C'est qu'il était malaisé, en vérité, de faire prendre le change à celui-là!

Mais laissons Rousseau continuer son récit :

Rameau prétendit ne voir en moi qu'un petit pillard sans talent et sans goût. Les assistans, et surtout le maître de la maison, ne pensèrent pas de même. M. de Richelieu, qui, dans ce temps-là, voyait beaucoup monsieur et, comme on sait, madame de la Popelinière, ouit parler de mon ouvrage et voulut l'entendre en entier, avec le projet de le faire donner à la cour s'il en étoit content. Il fut exécuté à grand chœur et en grand orchestre, aux frais du roi, chez M. de Bonneval, intendant des menus. Francœur dirigeait l'exécution. L'effet en fut surprenant. M. le duc ne cessoit de s'écrier et d'applaudir, et à la fin d'un chœur, dans l'acte du Tasse, il se leva, vint à moi, et me serrant la main : Monsieur Rousseau, me dit-il, voilà de l'harmonie qui transporte, je n'ai jamais rien entendu de plus beau : je veux faire donner cet ouvrage à Versailles. Madame de la Popelinière, qui étoit là, ne dit pas un mot. Rameau, quoique invité, n'y avoit pas voulu venir. Le lendemain madame de la Popelinière me fit à sa toilette un accueil fort dur, affecta de rabaisser ma pièce et me dit que, quoique un peu de clinquant eût d'abord ébloui M. de Richelieu, il en étoit bien revenu, et qu'elle ne me conseilloit pas de compter sur mon opéra. M. le duc arriva peu après et me tint un tout autre langage, me dit des choses très flatteuses sur mes talens et me parut toujours disposé à faire donner ma pièce devant le roi. Il n'y a, dit-il, que l'acte du Tasse qui ne peut passer à la cour : il en faut faire un autre. Sur ce seul mot j'allai m'enfermer chez moi, et dans trois semaines j'eus fait à la place du Tasse un autre acte

dont le sujet étoit Hésiode inspiré par une muse. Je trouvai le secret de faire passer dans cet acte une partie de l'histoire de mes talens et de la jalousie dont Rameau vouloit bien les honorer. Il y avoit dans ce nouvel acte une élévation moins gigantesque et plus soutenue que celle du Tasse ; la musique en étoit aussi noble et beaucoup mieux faite ; et si les deux actes avoient valu celui-là, la pièce entière eut avantageusement soutenu la représentation (1).

On voit quelle haute idée Rousseau avait de ses talents de compositeur. Il en est ainsi toutes les fois qu'il trouve l'occasion de parler de sa musique, et il la trouve souvent. Jamais son immortel génie de grand écrivain ne lui arrache des cris d'admiration pareils à ceux qu'il s'accordait sous ce rapport. Mais ce qui est vraiment curieux, et ce qui prouve une véritable aberration d'esprit chez ce grand homme, c'est la jalousie qu'il attribue si naïvement et si sincèrement à Rameau. Voit-on l'auteur de *Castor et Pollux* redoutant la rivalité de l'auteur des *Muses galantes ?* Combien il est fâcheux qu'il ne nous reste rien de ce chef-d'œuvre, et comment se fait-il qu'il ait disparu sans laisser aucune trace ?

Son histoire toutefois ne se termine pas là. Mais avant d'y revenir il faut s'occuper d'un petit épisode assez curieux, au sujet duquel Rousseau prétend nous donner une nouvelle preuve de la terrible jalousie de Rameau, jalousie qui, Rousseau ne le comprend pas, n'est autre chose que le dédain naturel d'un tel artiste pour ses prétentions musicales vraiment outrecuidantes.

Le 23 février 1745, à l'occasion du mariage du jeune dauphin avec l'infante d'Espagne, de grandes fêtes avaient eu lieu à Versailles, où, sur un théâtre construit expressément à grands frais dans la Grande-Ecurie, on avait représenté sous ce titre : *la Princesse de Navarre*, un opéra-ballet écrit sur commande pour la circonstance par deux illustres collaborateurs qui n'étaient autres que Voltaire et Rameau. L'hiver suivant de nouvelles fêtes étaient préparées à Versailles, pour lesquelles on voulut rejouer cet ouvrage mais en lui faisant subir, j'ignore pour quelles raisons, des modifications considé-

(1) *Confessions*, livre VII.

rables, et en lui donnant un nouveau titre, *les Fêtes de Ramire*. A ce moment, Voltaire et Rameau étaient très occupés du *Temple de la Gloire*, qu'ils allaient donner à l'Opéra (1), et n'avaient guère de temps à consacrer à ces changements. C'est alors qu'on pensa à Rousseau, pour le charger des remaniements à opérer tant au poème qu'à la musique. Il y avait là pour lui une occasion inespérée de se mettre en vue, s'il avait été réellement capable de faire cette besogne, qui demandait non de l'inspiration, mais précisément l'expérience et les connaissances musicales qui lui manquaient, quoi qu'il en pût dire. « Il s'agissoit, dit-il, de trouver quelqu'un qui pût remplir ce double objet. Voltaire, alors en Lorraine, et Rameau, tous deux occupés pour lors à l'opéra du *Temple de la Gloire*, ne pouvant donner des soins à celui-là, M. de Richelieu pensa à moi, me fit proposer de m'en charger, et, pour que je pusse examiner mieux ce qu'il y avoit à faire, il m'envoya séparément le poème et la musique. Avant toute chose, je ne voulus toucher aux paroles que de l'aveu de l'auteur, et je lui écrivis à ce sujet une lettre très honnête, et même respectueuse, comme il convenoit. »

Cette lettre, dont il ne donne pas le texte, a été publiée depuis dans sa correspondance ; la voici :

Paris, 11 décembre 1745.

Monsieur,

Il y a quinze ans que je travaille pour me rendre digne de vos regards et des soins dont vous favorisez les jeunes muses en qui vous découvrez quelque talent. Mais, pour avoir fait la musique d'un opéra, je me trouve, je ne sais comment, métamorphosé en musicien. C'est, Monsieur, en cette qualité que M. le duc de Richelieu m'a chargé des scènes dont vous avez lié les divertissements de *la Princesse de Navarre* : il a même exigé que je fisse, dans les canevas, les changemens nécessaires pour les rendre convenables à votre nouveau sujet. J'ai fait mes respectueuses représentations, M. le duc a insisté, j'ai obéi. C'est le seul parti qui convienne à l'état de ma fortune. M. Ballot s'est chargé de vous communiquer ces changemens ; je me suis attaché à les rendre en moins de mots qu'il etoit possible ; c'est le seul mérite que je puis

(1) Le 7 décembre 1745.

leur donner. Je vous supplie, Monsieur, de les examiner, ou plutôt d'en substituer de plus dignes de la place qu'ils doivent occuper.

Quant au récitatif, j'espère aussi, Monsieur, que vous voudrez bien le juger avant l'exécution, et m'indiquer les endroits où je me serois écarté du beau et du vrai, c'est-à-dire de votre pensée. Quel que soit pour moi le succès de ces foibles essais, ils me seront toujours glorieux s'ils me procurent l'honneur d'être connu de vous et de vous montrer l'admiration et le profond respect avec lesquels j'ai l'honneur d'être, Monsieur,

Votre très humble, etc.

A cette lettre, Voltaire répondit par la suivante :

15 décembre 1745.

Vous réunissez, Monsieur, deux talents qui ont toujours été séparés jusqu'à présent. Voilà déjà deux bonnes raisons pour moi de vous estimer et de chercher à vous aimer. Je suis fâché pour vous que vous employiez ces deux talents à un ouvrage qui n'en est pas trop digne. Il y a quelques mois que M. le duc de Richelieu m'ordonna absolument de faire en un clin d'œil une petite et mauvaise esquisse de quelques scènes insipides et tronquées qui devoient s'ajuster à des divertissements qui ne sont point faits pour elles. J'obéis avec la plus grande exactitude : je fis très vite et très mal. J'envoyai ce misérable croquis à M. le duc de Richelieu, comptant qu'il ne serviroit pas, ou que je le corrigerois. Heureusement il est entre vos mains, vous en êtes le maître absolu ; j'ai perdu entièrement tout cela de vue. Je ne doute pas que vous n'ayez rectifié toutes les fautes échappées nécessairement dans une composition si rapide d'une simple esquisse, que vous n'ayez suppléé à tout.

Je me souviens qu'entre autres balourdises il n'est pas dit, dans ces scènes qui lient les divertissements, comment la princesse Grenadine passe tout d'un coup dans un jardin ou dans un palais. Comme ce n'est point un magicien qui lui donne des fêtes, mais un seigneur espagnol, il me semble que rien ne doit se faire par enchantement. Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien revoir cet endroit, dont je n'ai qu'une idée confuse. Voyez s'il est nécessaire que la prison s'ouvre et qu'on fasse passer notre princesse de cette prison dans un beau palais doré et verni, préparé pour elle. Je sais très bien que tout cela est fort misérable, et qu'il est au-dessous d'un être pensant de faire une affaire sérieuse de ces bagatelles : mais enfin, puisqu'il s'agit de déplaire le moins qu'on pourra, il s'agit de mettre le plus de raison qu'on peut, même dans un mauvais divertissement d'opéra.

Je me rapporte de tout à vous et à M. Ballot, et je compte avoir bientôt l'honneur de vous faire mes remercîments et de vous assurer, Monsieur, à quel point j'ai celui d'être, etc.

C'est ici qu'il faut voir la présomption de Rousseau, l'étonnante opinion qu'il avait de ses talents de compositeur et la candeur avec laquelle il l'avoue. « Autorisé, dit-il, par M. de Voltaire et dispensé de tous égards pour Rameau, qui ne cherchoit qu'à me nuire, je me mis au travail, et en deux mois ma besogne fut faite. Elle se borna, quant aux vers, à très peu de chose. Je tâchai seulement qu'on n'y sentît pas la différence des styles, et j'eus la présomption de croire avoir réussi. Mon travail en musique fut plus long et plus pénible. Outre que j'eus à faire plusieurs morceaux d'appareil, et entre autres l'ouverture, tout le récitatif dont j'étois chargé se trouva d'une difficulté extrême, en ce qu'il fallait lier, souvent en peu de vers et par des modulations très rapides (les modulations de Rousseau, il faudrait voir ça!), des symphonies et des chœurs dans des tons fort éloignés; car, pour que Rameau ne m'accusât pas d'avoir défiguré ses airs, je n'en voulus changer ni transposer aucun. Je réussis à ce récitatif. Il étoit bien accentué, plein d'énergie, et surtout excellemment modulé (il y revient). L'idée des deux hommes supérieurs auxquels on daignoit m'associer m'avoit élevé le génie ; et je puis dire que dans ce travail ingrat et sans gloire, dont le public ne pouvoit pas même être informé, *je me tins presque toujours à côté de mes modèles.* »

Rousseau l'égal de Rameau, cela peut faire sourire. En fait, son travail était si bien venu... qu'il ne put servir, et qu'il fallut décidément recourir à Rameau. Il avait mis deux mois à l'accomplir; celui-ci s'en acquitta sans doute en quelques jours. C'est que, je l'ai dit, il ne s'agissait pas là d'inspiration, mais de savoir et d'habileté. Ce travail, qui consistait précisément à coudre et à relier ensemble, à l'aide de récitatifs et de traits d'orchestre, des morceaux écrits dans des tons plus ou moins éloignés et qu'il fallait rapprocher par des modulations, exigeait une expérience et une sûreté de main que Rousseau n'a jamais connues. Et puis, il y avait la question

du style. Pour qui connoît les gentillesses mignardes du *Devin du village*, écrit pourtant longtemps après, il est bien évident que Rousseau, quoiqu'il en eût, ne pouvait approcher de la maîtrise, de la grandeur et de la solidité de celui qu'il se flattait pourtant d'égaler.

A la suite de cette déconvenue, Rousseau se reprit de nouveau à ses *Muses galantes*, toujours avec le désir et l'espoir de leur voir franchir les portes de l'Opéra. Il était dit que ce n'était pas avec elles qu'il forcerait ces portes si bien gardées. Et cependant, ce ne sont pas les efforts qui lui coûtèrent. Voici le récit du dernier :

.... Jugeant que M. le duc de Richelieu m'avoit oublié et n'espérant plus rien du côté de la cour, je fis quelques tentatives pour faire passer à Paris mon opéra : mais j'éprouvai des difficultés qui demandoient bien du temps pour les vaincre, et j'étois de jour en jour plus pressé. Je m'avisai de présenter ma petite comédie de *Narcisse* aux Italiens. Elle y fut reçue, et j'eus les entrées, qui me firent grand plaisir : mais ce fut tout. Je ne pus jamais parvenir à faire jouer ma pièce, et ennuyé de faire ma cour à des comédiens, je les plantai là. Je revins enfin au dernier expédient qui me restoit, et le seul que j'aurois dû prendre. En fréquentant la maison de M. de la Popelinière, je m'étois éloigné de celle de M. Dupin. Les deux dames, quoique parentes, étoient mal ensemble et ne se voyoient point ; il n'y avoit aucune société entre les deux maisons, et Thiériot seul vivoit dans l'une et dans l'autre. Il fut chargé de tâcher de me ramener chez M. Dupin. M. de Francueil suivoit alors l'histoire naturelle et la chimie, et faisoit un cabinet. Je crois qu'il aspiroit à l'Académie des sciences ; il vouloit pour cela faire un livre, et il jugeoit que je pouvois lui être utile dans ce travail. Madame Dupin, qui, de son côté, méditoit un autre livre, avoit sur moi des vues à peu près semblables. Ils auroient voulu m'avoir en commun pour une espèce de secrétaire, et c'étoit là l'objet des semonces de Thiériot. J'exigeai préalablement que M. de Francueil emploieroit son crédit avec celui de Jélyotte pour faire répéter mon ouvrage à l'Opéra. *Les Muses galantes* furent répétées d'abord plusieurs fois au magasin, puis au grand théâtre. Il y avoit beaucoup de monde à la grande répétition, et plusieurs morceaux furent très applaudis. Cependant je sentis moi-même durant l'exécution, fort mal conduite par Rebel, que la pièce ne passeroit pas, et même qu'elle n'étoit pas en état de paroître sans de grandes corrections. Ainsi je la retirai sans mot dire et sans m'exposer au refus ; mais je vis clairement par plusieurs indices que l'ouvrage, eût-il été parfait,

n'auroit pas passé. M. de Francueil m'avoit bien promis de le faire répéter, mais non pas de le faire recevoir. Il me tint exactement parole (1).

Malgré tout, et en dépit de toutes sortes de réticences, Rousseau est obligé de convenir ici que sa partition n'eût pu être produite à la scène « sans de grandes corrections ». Cet aveu suffit à nous démontrer son insuffisance. Désormais il ne sera plus question des *Muses galantes*. Que devint cette partition? Rousseau la détruisit-il en effet, comme il le dit quelque part dans ses *Confessions?* Tout porte à le croire, puisqu'il n'en est rien resté, et qu'on n'a retrouvé dans ses papiers que le poème de cet ouvrage, qui a été publié dans le recueil de ses œuvres, précédé d'un « Avertissement » dans lequel l'auteur faisait enfin preuve de quelque modestie : « Cet ouvrage, dit-il, est si médiocre en son genre (c'est du poème qu'il parle), et le genre en est si mauvais que, pour comprendre comment il m'a pu plaire, il faut sentir toute la force de l'habitude et des préjugés. Nourri dès mon enfance dans le goût de la musique françoise et de l'espèce de poésie qui lui est propre, je prenois le bruit pour de l'harmonie, le merveilleux pour de l'intérêt, et des chansons pour un opéra... Cependant, quoique la musique de cette pièce ne vaille guère mieux que la poésie, on ne laisse pas d'y trouver de temps en temps des morceaux pleins de chaleur et de vie. L'ouvrage a été exécuté plusieurs fois avec assez de succès (?), savoir : en 1745 devant M. le duc de Richelieu, qui le destinoit pour la cour; en 1747 sur le théâtre de l'Opéra; et en 1761 devant M. le prince de Conti. Ce fut même sur l'exécution de quelques morceaux que j'en avois fait répéter chez M. de la Popelinière, que M. Rameau, qui les entendit, conçut contre moi cette violente haine dont il n'a cessé de donner des marques jusqu'à sa mort. » Il y tient.

Des indications données dans cet avertissement, quelques écrivains ont cru pouvoir inférer que le public avait été à même de juger *les Muses galantes*, et Fétis lui-même n'hésite pas à dire que cet ouvrage fut « représenté sans succès à

(1) *Confessions*, livre VII.

l'Opéra en 1747 ». Or, Rousseau (peut-être pour donner le change) dit simplement qu'il fut « exécuté » sur ce théâtre, et nous savons, d'après son propre récit, ce qu'il en fut exactement. Malgré tous ses efforts, Rousseau ne parvint jamais à faire jouer que *le Devin du village* (1).

(1) Pas plus que pour *les Muses galantes*, il ne reste de traces de la musique qu'il avait composée pour les deux autres opéras dont il écrivit aussi les paroles, *Iphis et Anaxarète* et *la Découverte du Nouveau Monde*. Il nous a appris d'ailleurs qu'il avait brûlé cette musique, que l'on n'a certainement pas lieu de regretter. Mais on a publié, dans le recueil de ses œuvres, des fragments du poème d'*Iphis*, « tragédie pour l'Académie royale de musique », et le livret complet de *la Découverte du Nouveau Monde*, dont il va sans dire que Christophe Colomb est le principal personnage et le héros.

III

LE *DICTIONNAIRE DE MUSIQUE*

Rousseau avait compté faire fortune avec son nouveau système d'écriture musicale ; son illusion s'était tôt évanouie. Il avait ensuite espéré se produire avec éclat comme compositeur ; là encore son mécompte avait été complet. Il fallait vivre pourtant : qu'allait-il faire ? Il prit bravement son parti et se mit à copier de la musique à dix sous la page, — ce qui était d'ailleurs un bon prix pour l'époque. « Dans l'indépendance où je voulois vivre, dit-il, il falloit cependant subsister. J'en imaginai un moyen très simple, ce fut de copier de la musique à tant la page. Si quelque occupation plus solide eût rempli le même but, je l'aurois prise ; mais ce talent étant de mon goût et le seul qui, sans assujettissement personnel, pût me donner du pain au jour le jour, je m'y tins. Croyant n'avoir plus besoin de prévoyance et faisant taire la vanité, de caissier d'un financier je me fis copiste de musique. Je crus avoir gagné beaucoup à ce choix, et je m'en suis si peu repenti que je n'ai quitté ce métier que par force, pour le reprendre aussitôt que je pourrai (1). » Mais ce qui n'était d'abord qu'un expédient, un moyen naturel et licite de gagner sa vie, devint de sa part, par la suite, un motif de pose et presque d'excentricité, et l'on sait si Rousseau était excentrique et poseur par nature. Lors même qu'il eût pu s'en passer, après qu'il eut publié *la Nouvelle Héloïse*, *Émile*, *le Contrat social*, il continua d'exercer ce métier assez singulier, et dans les *Confessions*, dans sa correspondance, dans ses *Dialogues* (*Rousseau jugé par Jean-Jacques*), il s'étend sur ce sujet avec une inépuisable complaisance, comme s'il y avait là pour lui comme une sorte de règle de conduite et digne des plus grands

(1) *Confessions*, livre VIII.

éloges. On le sent heureux d'en parler, de s'en vanter, et il y revient à chaque instant et de toutes façons.

« C'est par paresse, écrit-il, par nonchalance, par aversion de la dépendance et de la gêne, que Jean-Jacques copie de la musique. Il fait sa tâche quand et comment il lui plaît ; il ne doit compte de sa journée, de son temps, de son travail, de son loisir à personne. Il n'a besoin de rien arranger, de rien prévoir, de prendre aucun souci de rien, il n'a nulle dépense d'esprit à faire, il est lui et à lui tous les jours, tout le jour ; et le soir, quand il se délasse et se promène, son âme ne sort du calme que pour se livrer à des émotions délicieuses, sans qu'il ait à payer de sa personne et à soutenir le faix de la célébrité par de brillantes ou savantes conversations, qui feroient le tourment de sa vie sans flatter sa vanité. » *(2e Dialogue.)* Et plus loin : « Rien ne m'a fait juger que ce travail l'ennuyât, et il paroît, au bout de six ans, s'y livrer avec le même goût et le même zèle que s'il ne faisoit que de commencer. J'ai su qu'il tenoit registre de son travail, j'ai désiré voir ce registre ; il me l'a communiqué. J'y ai vu que dans ces six ans il avoit écrit en simple copie plus de six mille pages de musique, dont une partie, musique de harpe ou de clavecin, ou solo et concerto de violon, très chargée et en plus grand papier, demande une grande attention et prend un temps considérable. » *(Idem.)* Ailleurs : « Mon métier de copiste n'étoit ni brillant ni lucratif, mais il étoit sûr. On me savoit gré dans le monde d'avoir eu le courage de le choisir. Je pouvois compter que l'ouvrage ne me manqueroit pas, et il pouvoit me suffire pour vivre, en bien travaillant. » *(Confessions.)* Ailleurs encore, mais ici il paraît moins satisfait ; avec Rousseau il ne faut jamais s'étonner des contradictions : « Il faut avouer que j'ai choisi dans la suite le métier du monde auquel j'étois le moins propre. Non que ma note ne fût pas belle et que je ne copiasse fort nettement ; mais l'ennui d'un long travail me donne des distractions si grandes que je passe plus de temps à gratter qu'à noter, et que si je n'apporte la plus grande attention à collationner et corriger mes parties, elles font toujours manquer l'exécution. » Voilà qui était fâcheux. Au reste, il est certain que ce travail mécanique

de copiste devait être rebutant pour une si haute intelligence, toujours en quête de spéculations et de réflexions. Mais il faut croire, d'autre part, et malgré qu'il en pensât, que Rousseau n'était que médiocrement organisé au point de vue de la pratique de la musique, sans quoi ce travail, précisément, eût été le plus propre à le familiariser au bout d'un certain temps avec la lecture musicale et à lui en faire comprendre tous les secrets (1).

Il faut dire qu'en cette question de copie de musique, Rousseau, comme il lui arrivait souvent, se payait de paroles, pour sembler se convaincre lui-même et paraître répondre, par les raisonnements les plus subtils, aux objections assez naturelles qu'on eût pu lui faire. De même que c'était, selon lui, par raison, par prudence et par générosité envers eux, qu'il avait mis ses enfants aux Enfants-Trouvés, c'était aussi par raison pure qu'il cherchait des ressources dans un métier mercenaire au lieu de les demander à son génie d'écrivain. « J'aurois pu, dit-il, me jeter tout à fait du côté le plus lucratif, et, au lieu d'asservir ma plume à la copie, la dévouer entière à des écrits qui, du vol que j'avois pris et que je me sentois en état de soutenir, pouvoient me faire vivre dans l'abondance et même dans l'opulence, pour peu que j'eusse voulu joindre des manœuvres d'auteur au soin de publier de bons livres. Mais je sentois qu'écrire pour avoir du pain eût bientôt étouffé mon génie et tué mon talent, qui étoit moins dans ma plume que dans mon cœur, et né uniquement d'une façon de penser élevée et fière, qui seule pouvoit le nourrir. Rien de vigoureux, rien de grand ne peut partir d'une plume

(1) C'est dans le grand monde, et aussi parmi ses amis, que Rousseau recrutait les amateurs de sa copie. On en peut citer quelques-uns : le prince de Conti, le maréchal et la maréchale de Luxembourg, Grimm, Mme de Créqui, Mme d'Épinay, Mme d'Houdetot, la comtesse d'Egmont, la princesse Pignatelli... Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que ce ne fût là chez lui qu'une lubie passagère. Bien longtemps après, lorsqu'à la suite de l'affaire de l'*Émile*, de sa retraite en Suisse et de son séjour d'une année en Angleterre, il revint à Paris en 1770, il écrivait (14 août) à M. de Saint-Germain : — « Me voici à Paris, monsieur. Depuis trois semaines j'y ai repris mon ancienne habitation ; j'y revois mes anciennes connoissances, j'y suis mon ancienne manière de vivre, j'y exerce mon ancien métier de copiste, et jusqu'à présent je m'y retrouve à peu près dans la même situation où j'étois avant de partir... »

toute vénale. La nécessité, l'avidité peut-être m'eût fait faire plus vite que bien. Si le besoin du succès ne m'eût pas plongé dans les cabales, il m'eût fait chercher à dire moins des choses utiles et vraies que des choses qui plussent à la multitude, et d'un auteur distingué que je pouvois être, je n'aurois été qu'un barbouilleur de papier. Non, non: j'ai toujours senti que l'état d'auteur n'étoit, ne pouvoit être illustre et respectable qu'autant qu'il n'étoit pas un métier. Il est trop difficile de penser noblement quand on ne pense que pour vivre. Pour pouvoir, pour oser dire de grandes vérités il ne faut pas dépendre de son succès. Je jetois mes livres dans le public avec la certitude d'avoir parlé pour le bien commun, sans aucun souci du reste. Si l'ouvrage étoit rebuté, tant pis pour ceux qui n'en vouloient pas profiter : pour moi, je n'avois pas besoin de leur approbation pour vivre. Mon métier pouvoit me nourrir si mes livres ne se vendoient pas; et voilà précisément ce qui les faisait vendre (1). » Tous ces beaux raisonnements ne l'empêchaient pourtant pas de recevoir, entre autres, et très légitimement, 6.000 francs pour son *Émile*, 2.400 francs avec une pension viagère de 300 livres pour son *Dictionnaire de musique*, 600 francs pour son *Discours sur l'inégalité parmi les hommes*, 720 francs pour sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 300 francs pour sa brochure sur *la Paix perpétuelle*, etc. Mais il continuait à copier de la musique, — pour se singulariser et pour avoir le droit de se dire pauvre et misérable.

Tout cela ne saurait nous empêcher de rendre justice à l'ardent amour que Rousseau portait à la musique, et que rien jamais ne put altérer ni amoindrir. Ce qui semble en vérité prodigieux, et ce qui prouve la sincérité de la passion qu'il éprouvait pour elle, c'est qu'il ne cessa jamais, même au milieu de ses autres travaux, et des plus importants, de ceux qui semblaient devoir absorber son esprit et ses facultés à l'exclusion de tout autre sujet, il ne cessa pas un instant de s'en occuper avec une ardeur infatigable et toujours nouvelle. Et cela de toutes façons, comme compositeur, comme critique, comme théoricien, même, ainsi que nous venons de le voir.

---

(1) *Confessions*, livre IX.

comme simple copiste. Il ne la néglige pas même durant ses nombreux déplacements, ses excursions, ses séjours chez ses amis : à Chenonceaux, chez M. et M[me] Dupin, où il compose et fait chanter plusieurs trios; à la Chevrette, chez M[me] d'Épinay, où l'on défrayait les soirées avec la poésie, le théâtre et la musique; à Marcoussis, chez le vicaire du lieu, où il écrit encore divers trios; à Eaubonne, chez M[me] d'Houdetot; à Passy, chez son compatriote et ami Mussard, où il trace la première esquisse du *Devin du village*... Partout enfin, la musique l'occupe, le préoccupe et l'accompagne (1).

On eût pu croire même un instant qu'il était complètement absorbé par elle, car on le voit, dans l'espace de trois ou quatre ans, non seulement fournir à Diderot et d'Alembert toute la partie musicale de l'*Encyclopédie* (qui deviendra plus tard le *Dictionnaire de musique)*, mais prendre part à la fameuse querelle des bouffons et écrire à ce sujet ses trois pamphlets célèbres : la *Lettre à M. Grimm* sur *Omphale* (1752), la *Lettre sur la musique françoise* (1753) et la *Lettre d'un symphoniste* (1753), puis composer et faire représenter son *Devin du village*, enfin, écrire encore sa *Lettre à l'abbé Raynal* et son *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, sans compter peut-être aussi son important *Essai sur l'origine des langues*, qui semble dater de la même époque, mais qui, ainsi que les deux précédents, ne fut publié que beaucoup plus tard, dans l'édition de ses œuvres complètes.

Lorsqu'il reçut de d'Alembert et de Diderot la proposition, qu'il accepta, de prendre une part considérable et toute spéciale à

---

(1) Parlant de son séjour à Chenonceaux, il dit *(Confessions*, livre VII) : « On s'amusa beaucoup dans ce beau lieu. On y fit beaucoup de musique. J'y composai plusieurs trios à chanter, *pleins d'une assez forte harmonie.* » A Marcoussis, le vicaire chez qui il demeurait s'appelait L'Étang et l'on trouve, dans les éditions des Œuvres de Rousseau, une pièce que celui-ci lui adressa pendant le séjour qu'il fit chez lui. Il parle ainsi de ce qu'on y faisait *(Confessions*, livre VIII) : « Nous y passions le temps à chanter mes trios de Chenonceaux. J'y en fis deux ou trois nouveaux, sur des paroles que Grimm et le vicaire bâtissoient tant bien que mal. Je ne puis m'empêcher de regretter ces trios faits et chantés dans des moments de bien pure joie et que j'ai laissés à Wootton avec toute ma musique. Mademoiselle Davenport en a peut-être déjà fait des papillottes; mais ils méritoient d'être conservés, *et sont pour la plupart d'un tres bon contre point.* » (*Id.*, livre VIII.) — Toujours modeste, quand il parle de sa musique. C'est égal, le contre-point de Rousseau, ça doit être une joie!

la rédaction de l'*Encyclopédie* en se chargeant de toute la partie musicale de cet ouvrage, Rousseau paraît ne pas avoir eu bien conscience de l'importance de la tâche qu'il assumait, et il s'engagea sans doute un peu à la légère. Il en convint lui-même plus tard dans la préface de son *Dictionnaire de musique*, qui n'était que l'amplification raisonnée de ce travail : — « Les fondemens de cet ouvrage furent jetés si à la hâte, il y a quinze ans, dans l'*Encyclopédie*, que quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre je n'ai pu lui donner la solidité qu'il auroit eue si j'avois eu plus de temps pour en digérer le plan et pour l'exécuter. Je ne formai pas de moi-même cette entreprise; elle me fut proposée ; on ajouta que le manuscrit entier de l'*Encyclopédie* devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, et trois ans pouvoient me suffire à peine pour lire, extraire, comparer et compiler les auteurs dont j'avois besoin; mais le zèle de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidèle à ma parole aux dépens de ma réputation, je fis vite et mal, ne pouvant faire bien en si peu de temps. Au bout de trois mois mon manuscrit entier fut écrit, mis au net et livré. » Ailleurs, dans les *Confessions*, il dit à ce sujet : — « Je fus le seul qui fus prêt au terme prescrit. Je remis mon manuscrit, que j'avois fait mettre au net par un laquais de M. de Francueil, appelé Dupont, qui écrivoit très bien et à qui je payai dix écus, tirés de ma poche, qui ne m'ont jamais été remboursés. Diderot m'avoit promis, de la part des libraires, une rétribution dont il ne m'a jamais parlé, ni moi à lui. »

Il est certain que dans les conditions qui lui avaient été imposées, avec l'insuffisance de son instruction musicale, et en dépit de son étonnante faculté d'assimilation, Rousseau ne pouvait faire de bonne besogne. Pour toutes ces raisons, son travail était donc très imparfait. Rameau s'en aperçut sans peine et, voulant éclairer le public à ce sujet, lança une grosse brochure intitulée *Erreurs sur la musique dans l'« Encyclopédie »*. Rousseau répliqua, mais en quelque sorte pour lui-même, dans un écrit auquel il donnait pour titre *Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée* Erreurs sur la musique dans l'*Encyclopédie*. Mais je dis qu'il

répliqua pour lui-même, parce qu'il ne publia pas alors cet écrit et qu'il ne le fit paraître que longtemps après, dans l'édition qu'il donna lui-même de ses œuvres complètes, en le faisant précéder de ces lignes : — « Je jetai cet écrit sur le papier en 1755, lorsque parut la brochure de M. Rameau, et après avoir déclaré publiquement, sur la grande querelle que j'avois eue à soutenir, que je ne répondrois plus à mes adversaires. Content même d'avoir fait note de mes observations sur l'écrit de M. Rameau, je ne le publiai point ; et je ne les joins maintenant ici que parce qu'elles servent à l'éclaircissement de quelques articles de mon *Dictionnaire*, où la forme de l'ouvrage ne me permettoit pas de rentrer dans de plus longues discussions. » A ce moment, Rameau était mort, et nulle polémique n'était plus à craindre. Rousseau était prudent (1).

---

(1) A propos de cette collaboration musicale de Rousseau à l'*Encyclopédie*, on trouve dans sa correspondance cette lettre intéressante, qu'il adressait à d'Alembert en lui retournant des épreuves :

« Ce 26 Juin 1754.

« Je vous renvoie, Monsieur, la lettre C., que je n'ai pu relire plus tôt, ayant toujours été malade. Je ne sais point comment on résiste à la manière dont vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, et je serois bien fâché de le savoir. Ainsi j'entre dans toutes vos vues et j'approuve les changemens que vous avez jugé à propos de faire : j'ai pourtant rétabli un ou deux morceaux que vous aviez supprimés, parce qu'en me réglant sur le principe que vous aviez établi vous-même il m'a semblé que ces morceaux faisoient à la chose (?), ne marquaient point d'humeur et ne disoient point d'injures. Cependant je veux que vous soyez absolument le maître, et je soumets le tout à votre équité et à vos lumières.

» Je ne puis assez vous remercier de votre discours préliminaire. J'ai peine à croire que vous ayez eu beaucoup plus de plaisir à le faire que moi à le lire. La chaîne encyclopédique, surtout, m'a instruit et éclairé, et je me propose de la relire plus d'une fois. Pour ce qui concerne ma partie, je trouve votre idée sur l'imitation musicale très juste et très neuve. En effet, à un très petit nombre de choses près, l'art du musicien ne consiste point à peindre immédiatement les objets, mais à mettre l'âme dans une disposition semblable à celle où la mettroit leur présence. Tout le monde sentira cela en vous lisant, et, sans vous, personne peut-être ne se fût avisé de le penser. C'est là, comme dit la Mothe :

De ce vrai dont tous les esprits
Ont en eux-mêmes la semence,
Que l'on sent, mais qu'on est surpris
De trouver vrai quand on y pense.

» Il y a très peu d'éloges auxquels je sois sensible, mais je le suis beaucoup à ceux qu'il vous a plu de me donner. Je ne puis m'empêcher de penser avec plaisir que la postérité verra, dans un tel monument, que vous avez bien pensé de moi.

» Je vous honore du fond de mon âme et suis de la même manière, Monsieur, votre très humble, etc. »

Mais il serait injuste de juger le travail de Rousseau sur la publication faite dans l'*Encyclopédie*. Nous avons vu qu'il en reconnaissait très ouvertement les faiblesses, et c'est pour cela que de ce travail, dont il était mécontent, mais qui du moins pouvait lui servir de point de départ et de point d'appui, il tira les éléments de son *Dictionnaire de musique*, publié par lui seulement en 1767. De cette refonte complète il s'occupa pendant plusieurs années, à bâtons rompus, la prenant, la quittant et la reprenant sans cesse, selon l'état de son esprit et aussi de ses autres travaux. Il semble que ce fût là pour lui comme une sorte de délassement intellectuel, qui le distrayait de pensées plus importantes, auxquelles il servait de dérivatif. Il s'était pris à ce travail dès 1756, c'est-à-dire dès son installation à l'Ermitage, qui faisait rouler dans sa tête une foule de projets de tous genres : « Tous ces projets m'offroient des sujets de méditation pour mes promenades; car, comme je crois l'avoir dit, je ne puis méditer qu'en marchant; sitôt que je m'arrête, je ne pense plus, et ma tête ne va qu'avec mes pieds. J'avois cependant eu la précaution de me pourvoir aussi d'un travail de cabinet pour les jours de pluie. C'étoit mon *Dictionnaire de musique*, dont les matériaux épars, mutilés, informes, rendoient l'ouvrage nécessaire à reprendre presque à neuf. J'apportois quelques livres dont j'avois besoin pour cela : j'avois passé deux mois à faire l'extrait de beaucoup d'autres, qu'on me prêtoit à la Bibliothèque du Roi, et dont on me permit même d'emporter quelques-uns à l'Ermitage. Voilà mes provisions pour compiler au logis, quand le temps ne me permettoit pas de sortir et que je m'ennuyois de ma copie. Cet arrangement me convenoit si bien que j'en tirai parti, tant à l'Ermitage qu'à Montmorency et même ensuite à Motiers, où j'achevai ce travail tout en en faisant d'autres, et trouvant toujours qu'un changement d'ouvrage est un véritable délassement. »

Trois ans après, en 1759, il en parle de nouveau, alors qu'il achevait l'*Emile* et qu'il venait de terminer *le Contrat social :* « Restoit le *Dictionnaire de musique*. C'étoit un travail de manœuvre, qui pouvoit se faire en tout temps et qui n'avoit pour objet qu'un produit pécuniaire. Je me réservai de l'aban-

donner ou de l'achever à mon aise, selon que mes autres ressources rassemblées me rendroient celle-là nécessaire ou superflue... » Enfin, en 1763, lorsque le procès de l'*Émile*, mettant sa liberté en danger, l'eût obligé de quitter la France et de se réfugier à Motiers-Travers, il s'y remet d'une façon suivie et sérieuse : « Persuadé que tout changeroit bientôt à mon égard et que le public, revenu de sa frénésie, en feroit rougir les puissances, je ne cherchois qu'à prolonger mes ressources jusqu'à cet heureux changement, qui me laisseroit plus en état de choisir parmi celles qui pourroient s'offrir. Pour cela, je repris mon *Dictionnaire de musique*, que dix ans de travail avoient déjà fort avancé, et auquel il ne manquoit que la dernière main et d'être mis au net. Mes livres, qui m'avoient été envoyés depuis peu, me fournirent les moyens d'achever cet ouvrage ; mes papiers, qui me furent envoyés en même temps, me mirent en état de commencer l'entreprise de mes Mémoires, dont je voulais m'occuper désormais (1). »

Deux années s'écoulèrent encore avant que le *Dictionnaire* fût terminé. Il le fut enfin, vers la fin de 1764 (la préface est datée du 20 décembre de cette année), et Rousseau en faisait parvenir le manuscrit au savant Clairaut avec la lettre que voici (2) :

Motiers-Travers, le 3 mars 1765.

Le souvenir, Monsieur, de vos anciennes bontés pour moi vous cause une nouvelle importunité de ma part. Il s'agiroit de vouloir bien être, pour la seconde fois, censeur d'un de mes ouvrages. C'est une très mauvaise rapsodie que j'ai compilée, il y a plusieurs années, sous le nom de *Dictionnaire de musique*, et que je suis forcé de donner aujourd'hui pour avoir du pain. Dans le torrent des malheurs qui m'entraîne, je suis hors d'état de revoir ce recueil. Je sais qu'il est plein d'erreurs et de bévues. Si quelque intérêt pour le sort du plus malheureux des hommes vous portoit à voir son ouvrage avec un peu plus d'attention que celui

(1) *Confessions*, livres IX, XI et XII.

(2) Alexis-Claude Clairaut, mathématicien fort remarquable, membre de l'Académie des sciences; auteur de divers ouvrages et surtout de travaux importants relatifs à l'astronomie. Rousseau l'avait connu sans doute lors de la communication à l'Académie de son projet concernant de nouveaux signes de musique. Clairaut ne put répondre au désir qu'il lui exprimait, étant mort quelques semaines après, le 17 mai 1765.

d'un autre, je vous serois sensiblement obligé de toutes les fautes que vous voudriez bien corriger, chemin faisant. Les indiquer sans les corriger ne seroit rien faire, car je suis absolument hors d'état d'y donner la moindre attention ; et si vous daignez en user comme de votre bien pour changer, ajouter ou retrancher, vous exercerez une charité très utile et dont je serai très reconnaissant.

Recevez, Monsieur, mes très humbles excuses et mes salutations.

J.-J. Rousseau.

Enfin le *Dictionnaire* parut, à Genève, en 1767, et son succès fut considérable, d'abord parce qu'il venait de Rousseau, ensuite parce que c'était un livre utile, en dernier lieu parce qu'il était le premier de son genre qui parût en langue française. On ne peut guère, en effet, quelque service qu'il ait rendu, compter le *Dictionnaire de musique* de Brossard, qui n'était, en somme, qu'un vocabulaire (1). Et si le livre de Rousseau est défectueux, inégal, incomplet, on doit reconnaître aussi qu'il a été critiqué outre mesure, et qu'à côté de parties faibles il en contient d'excellentes. Il est certain qu'au point de vue technique il est insuffisant (la musique a marché, d'ailleurs, depuis lors) : mais lorsque Rousseau s'attaque à la poésie, à l'esthétique, à la philosophie de l'art, il s'élève à une grande hauteur, il parle avec une véritable éloquence, et l'on retrouve en lui, avec l'ingéniosité et la profondeur de la pensée, avec la sûreté du jugement, la puissance de sentiment de l'homme qui fut toujours sensible aux plus nobles comme aux plus intimes manifestations de cet art qu'il adorait et qui fut la cause de ses plus pures jouissances. Si j'en voulais donner un exemple, je prendrais le mot *acteur*, sous lequel il comprend particulièrement le chanteur dramatique ; la définition qu'il en donne est singulièrement remarquable :

Acteur. Chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'acteur dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulières pour réussir dans

(1) *Dictionnaire de musique*, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois, les plus usitez dans la musique, par M. Sébastien de Brossard. — Paris, Christophe Ballard, 1703, in-folio.

son art. Ainsi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le chant ; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante et la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entre autres que la voix dans un chanteur. Mais par ce mot voix, j'entends moins la force du timbre que l'étendue, la justesse et la flexibilité. Je pense qu'un théâtre dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les chants doit être interdit à ces voix dures et bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles, et que, quelque peu de voix que puisse avoir un acteur, s'il l'a juste, touchante, facile et suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut ; *il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.*

Avec une voix convenable, l'acteur doit l'avoir cultivée par l'art ; et quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir et rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. Rien n'est plus insupportable et plus dégoûtant que de voir un héros, dans les transports des passions les plus vives, contraint et gêné dans son rôle, peiner et s'assujettir en écolier qui répète mal sa leçon, montrer, au lieu des combats de l'amour et de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur avec la mesure et l'orchestre, et plus incertain sur le ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grâce sans facilité, et l'acteur dont le rôle lui coûte ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'acteur d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime : car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son âme : ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paraisse y songer : il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, et quoique occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur ce n'est qu'un musicien sur la scène, il n'est plus acteur. Tel excella dans les autres parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci.

On conviendra qu'il est impossible de mieux dire, et de faire ressortir avec plus de justesse les qualités qui doivent caractériser et distinguer le chanteur dramatique digne de ce nom.

Ce fut une grosse affaire pour Rousseau que la publication de son *Dictionnaire*, et cela se conçoit de toutes façons. D'abord

il avait la conscience de faire, par lui, œuvre utile et neuve, et si cette œuvre était encore, à ses yeux, supérieure à son mérite réel, en fait elle n'était pas moins fort intéressante. D'autre part, après son exil et le silence qu'il avait gardé depuis le procès de son *Émile*, il n'était assurément point fâché de se présenter de nouveau au public. Enfin, — point pour lui fort important — il voulait protester à sa manière contre l'ignorance un peu trop grande qu'on lui attribuait en ce qui concerne la musique, jusqu'à lui avoir voulu dénier la paternité du *Devin du village*. Cela surtout lui tenait à cœur, et il le prouva plus tard en abordant ce sujet dans le premier de ses *Dialogues*, où il s'exprime ainsi sur le compte de son *Dictionnaire* (1) : — « ... Vous ne confondrez pas ce livre avec ceux dont vous parlez et qui, ne roulant que sur des principes généraux, ne contiennent que des idées vagues ou des notions élémentaires, tirées peut-être d'autres écrits, et qu'ont tous ceux qui savent un peu de musique ; au lieu que le *Dictionnaire* entre dans le détail des règles pour en montrer la raison, l'application, l'exception, et tout ce qui doit guider le compositeur dans leur emploi. L'auteur s'attache même à éclaircir certaines parties qui jusqu'alors étaient restées confuses dans la tête des musiciens et presque inintelligibles dans leurs écrits. L'article *Enharmonique*, par exemple, explique ce genre avec une si grande clarté, qu'on est étonné de l'obscurité avec laquelle en avoient parlé tous ceux qui jusqu'alors avoient écrit sur cette matière. On ne me persuadera jamais que cet article et un grand nombre répandus dans ce *Dictionnaire*, et qui sûrement ne sont pillés de personne, soient l'ouvrage d'un ignorant en musique qui parle de ce qu'il n'entend point, ni qu'un livre dans lequel on peut apprendre la composition (!!) soit l'ouvrage de quelqu'un qui ne la savoit pas. »

Mais Rousseau ne voulait pas se contenter de l'édition de son *Dictionnaire* faite à Genève. A peine avait-elle paru qu'il

(1) On sait que les trois *Dialogues* qui ont pour titre *Rousseau jugé par Jean-Jacques*, ont été écrits de 1775 à 1776. Ils constituent une longue apologie de sa conduite morale et littéraire, un éloquent plaidoyer *pro domo suâ* et une défense contre ses innombrables ennemis, vrais ou supposés.

s'occupa d'en donner une autre à Paris, et c'est le libraire Duchesne, l'un des éditeurs les plus importants et les plus actifs de l'époque, qu'il en chargea. Eut-il quelques difficultés avec celui-ci au sujet de certains passages du texte à propos desquels il craignait les sévérités de la censure? Je ne saurais dire ce qu'il en est. Toujours est-il qu'il crut devoir se mettre à l'abri de toute espèce d'ennuis possibles, ennuis qu'il redoutait surtout après le procès de l'*Émile*, et que, dans ce but, il fit adresser la lettre suivante à M. de Sartine, lieutenant général de police, auquel il ne pouvait écrire lui-même précisément à cause de l'arrêt du parlement relatif à ce livre:

A Trye-le-Château, le 9 septembre 1767 (1).

Monsieur,

Permettez que j'aie l'honneur d'exécuter près de vous l'ordre exprès que m'a donné l'auteur d'un livre intitulé *Dictionnaire de musique par J.-J. Rousseau*, qui s'imprime chez la veuve Duchesne. Cet ordre est, Monsieur, de m'opposer de sa part, comme je fais, à la publication de cet ouvrage qui porte son nom, jusqu'à ce qu'il ait été de nouveau soumis à la censure, attendu que les passages raturés et rétablis dans le manuscrit peuvent faire naitre des difficultés que le premier censeur, étant mort, ne pourroit lever, et que l'auteur veut prévenir. Vous êtes très humblement supplié, Monsieur, d'arrêter ladite publication jusqu'à ce temps-là.

J'ai l'honneur d'être avec un profond respect,

Renou.

Il faut croire que les choses s'arrangèrent rapidement, car la nouvelle édition du *Dictionnaire* fut bientôt prête, et parut dès les premiers jours de 1768. Rousseau s'occupa aussitôt de la publicité à donner à son livre, et l'un des premiers exemplaires fut adressé par lui à l'illustre astronome Lalande, pour en obtenir un compte rendu dans le *Journal des Savants*. On pourrait s'étonner de ce choix en cette circonstance; mais il faut se rappeler que Lalande, dont l'esprit plein de pénétration était d'ailleurs ouvert à toutes choses, publiait précisément alors la longue relation de son récent voyage en Italie,

---

(2) C'est là que Rousseau, depuis peu rentré en France, résidait alors.

dans laquelle il donnait d'abondants détails sur la musique et les musiciens de ce pays. Rousseau savait donc qu'il s'adressait au moins à un dilettante.

Lalande ne lui fit pas attendre son compte rendu, et il ne lui en ménagea pas l'étendue, car l'article parut dans le numéro de mars 1768 du *Journal des Savants*, et il ne comprenait pas moins de onze pages in-quarto, serrées, à deux colonnes. Il va sans dire que Rousseau s'en montra, à part certaines réserves, très satisfait, lui qui ne l'était pas souvent, et il le témoigna dans cette lettre à son critique :

Mars 1768.

Vous n'êtes pas, Monsieur, de ceux qui s'amusent à rendre aux infortunés des honneurs ironiques, et qui couronnent la victime qu'ils veulent sacrifier. Ainsi, tout ce que je conclus des louanges dont il vous plaît de m'accabler dans la lettre que vous m'avez fait la faveur de m'écrire, est que la générosité vous entraîne à outrer le respect que l'on doit à l'adversité. J'attribue à un sentiment aussi louable le compte avantageux que vous avez bien voulu rendre de mon *Dictionnaire*, et votre extrait me paroît fait avec beaucoup d'esprit, de méthode et d'art. Si cependant vous eussiez choisi moins scrupuleusement les endroits où la musique françoise est le plus maltraitée, je ne sais si cette réserve eût été nuisible à la chose, mais je crois qu'elle eût été favorable à l'auteur (1). J'aurais bien aussi quelquefois désiré un autre choix des articles que vous avez pris la peine d'extraire, quelques-uns de ces articles n'étant que de remplissage, d'autres extraits ou compilés de quelques auteurs, tandis que la plupart des articles importans m'appartiennent uniquement et sont les meilleurs en eux-mêmes, tels que *Accent*, *Consonnance*, *Dissonance*, *Expression*, *Goût*, *Harmonie*, *Intervalle*, *Licence*, *Opéra*, *Son*, *Tempérament*, *Unité de mélodie*, *Voix*, etc., et surtout l'article *Enharmonique*, dans lequel j'ose croire que ce genre difficile, et jusqu'à présent très mal entendu, est mieux expliqué que dans aucun livre. Pardon, Monsieur, de la liberté avec laquelle j'ose vous dire ma pensée : je la soumets avec une pleine confiance à votre décision, qui n'exige pas de vous une nouvelle peine, puisque vous avez été

(1) C'est qu'en effet, et c'est là l'un des défauts évidents du *Dictionnaire*, Rousseau n'avait pas cessé d'y donner carrière à son tempérament de polémiste, et il y avait prodigué, avec un parti pris fâcheux, ses critiques et ses diatribes ordinaires contre la musique française. C'est bien le cas de dire que *non erat hic locus*.

appelé à lire le livre entier, ennui dont je vous fais à la fois mes remercimens et mes excuses.

Je me souviens, Monsieur, avec plaisir et reconnoissance, de la visite dont vous m'honorâtes à Montmorency, et du désir qu'elle me laissa de jouir quelquefois du même avantage. Je compte parmi les malheurs de ma vie de ne pouvoir cultiver une si bonne connoissance, et mériter peut-être un jour de votre part moins d'éloges et plus de bontés.

J.-J. Rousseau.

On vient de voir, par ses propres observations, quelques-uns des mots de son *Dictionnaire* auxquels Rousseau attachait une importance spéciale et qu'il considérait comme les plus dignes d'éloges. Mon attention et mes louanges ne porteraient pas précisément sur les mots choisis par Rousseau. Il n'en est pas moins vrai que si certaines pages de son livre prêtent fort justement à la critique, d'autres sont dignes d'estime et d'intérêt, et quelques-unes sont excellentes. Il faut en revenir d'ailleurs à ceci, que le *Dictionnaire* de Rousseau est le premier qui ait été publié en France, et que ce mérite a son importance, puisque l'auteur n'avait aucun modèle à se proposer et à suivre. Et l'on doit ajouter qu'après cent trente deux ans nous en sommes encore réduits a ce seul Dictionnaire, car tous ceux qui ont été livrés depuis au public, à commencer par celui de Castil-Blaze, son détracteur acharné, ne vivent que par lui et par les grossiers emprunts qu'il lui ont faits audacieusement. Il est même singulier de voir Castil-Blaze ne négliger aucune occasion de dénigrer avec fureur son devancier, alors que, sans jamais le citer, il lui emprunte *textuellement* plus de *trois cents* articles. Pour moi, je partage, au sujet du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, l'opinion de Fétis, qui l'apprécie fort exactement en ces termes : — « Nonobstant la réalité des imperfections du livre de Rousseau, il ne faut pas oublier que la rareté des livres spéciaux et des autres matériaux en France, à l'époque où il fut écrit, rendait un semblable travail fort difficile, qu'il fut terminé dans une solitude où l'auteur était dépourvu de tout secours, et qu'enfin une partie des erreurs de Rousseau sont celles de son temps. Dans toute la partie esthétique, il montre d'ail-

leurs un rare instinct de l'art et des vues fort élevées (1). »

Un incident se produisit, après la mort de Rousseau, au sujet de son *Dictionnaire*. Le fameux financier Benjamin de la Borde, qui n'était guère plus musicien que lui, malgré les opéras (!) qu'il fit représenter, s'étant montré très sévère envers le livre et son auteur dans son ambitieux *Essai sur la musique*, se vit vivement pris à partie par une madame Latour de Franqueville, admiratrice ardente de Rousseau, comme l'étaient toutes les femmes à cette époque. Celle-ci publia, sous le couvert de l'anonyme, une assez sotte brochure, très enfiévrée, intitulée *Errata de l'* « *Essai sur la musique* » *ou Lettre à l'auteur de cet Essai*, brochure dans laquelle la défense de Rousseau était présentée sous une forme dont l'inconvenance égalait la maladresse. La Borde répliqua, avec une aigreur assez naturelle, dans le Supplément à son *Essai*, et la dame à son tour lui répondit dans une seconde brochure, intitulée *Mon dernier mot*.

Je mentionne cet incident pour être complet.

---

(1) Fétis mentionne deux traductions du *Dictionnaire de musique* de Rousseau; l'une, en hollandais, faite par E. van Heyligert et publiée à Amsterdam en 1769; l'autre, en anglais, publiée à Londres en 1771, et qui serait l'œuvre de W. Waring, bien que celui-ci n'y ait pas mis son nom. J'ignore s'il en existe d'autres.

IV

LE DEVIN DU VILLAGE

Cet historique du *Dictionnaire de musique*, qui ne vit le jour, dans sa forme définitive, qu'après de longues années de gestation, m'a entraîné un peu loin. Il me faut maintenant retourner en arrière pour reprendre le cours des événements. Nous allons, d'une part, assister à la grande manifestation musicale de Rousseau, c'est-à-dire à la composition et à la représentation, à la cour et à l'Opéra, de son intermède fameux *le Devin du village*, de l'autre le voir se mêler — avec quelle ardeur! — à la grande querelle des Bouffons et se montrer, en cette occasion comme il le fut toujours, l'adversaire acharné, résolu, implacable de la musique française, qu'il faisait état de mépriser souverainement et dont il combattait les procédés et les doctrines avec la dernière violence. C'est là et sous tous les rapports, au point de vue musical, le point culminant de la carrière de Rousseau, de beaucoup aussi le plus intéressant.

Le Devin du village est resté célèbre, surtout à cause de la glorieuse personnalité de son auteur; on s'en est beaucoup occupé, on en a beaucoup parlé, et pourtant on n'a jamais retracé d'une façon complète sa curieuse histoire. Je vais m'efforcer de le faire, de manière à satisfaire les plus exigeants. C'est encore dans *les Confessions* que nous trouverons tout d'abord sur ce sujet les détails les plus précis et les plus abondants, détails que nous compléterons ensuite à l'aide d'autres sources.

J'ai dit déjà que c'était chez un de ses amis, nommé Mussard, que Rousseau avait eu la première idée de ce petit ouvrage. Laissons-le raconter lui-même son enfantement; la scène se passe en 1751 :

... J'avois, dit-il, plus près de Paris, une autre station fort de mon goût chez M. Mussard, mon compatriote, mon parent et mon ami, qui s'étoit fait à Passy une retraite charmante, où j'ai coulé de bien paisibles momens... Il y avoit longtemps qu'il prétendoit que pour mon état les eaux de Passy me seroient salutaires, et qu'il m'exhortoit à les venir prendre chez lui. Pour me tirer un peu de l'urbaine cohue je me rendis à la fin, et je fus passer à Passy huit ou dix jours, qui me firent plus de bien parce que j'étois à la campagne que parce que j'y prenois les eaux. Mussard jouoit du violoncelle et aimoit passionnément la musique italienne. Un soir nous en parlâmes beaucoup avant que de nous coucher, et surtout des *opere buffe* que nous avions vus l'un et l'autre en Italie, et dont nous étions tous deux transportés. La nuit, ne dormant pas, j'allois rêver comment on pourroit faire pour donner en France l'idée d'un drame de ce genre, car *les Amours de Ragonde* n'y ressembloient point du tout (1). Le matin, en me promenant et prenant les eaux, je fis quelque manière de vers très à la hâte et j'y adaptai des chants qui me revinrent en les faisant. Je barbouillai le tout dans une espèce de salon voûté qui étoit au haut du jardin, et au thé je ne pus m'empêcher de montrer ces airs à Mussard et à mademoiselle Duvernois, sa gouvernante, qui étoit en vérité une très bonne et aimable fille. Les trois morceaux que j'avois esquissés étoient le premier monologue. *J'ai perdu mon serviteur*, l'air du Devin, *L'amour croît s'il s'inquiète*, et le dernier duo, *A jamais, Colin, je t'engage*, etc. J'imaginois si peu que cela valût la peine d'être suivi que, sans les applaudissemens et les encouragemens de l'un et de l'autre, j'allois jeter au feu mes chiffons et n'y plus penser, comme j'ai fait tant de fois pour des choses du moins aussi bonnes : mais ils m'excitèrent si bien qu'en six jours mon drame fut écrit, à quelques vers près, et toute ma musique esquissée, tellement que je n'eus plus à faire à Paris qu'un peu de récitatif et tout le remplissage : et j'achevai le tout avec une telle rapidité qu'en trois semaines mes scènes furent mises au net et en état d'être représentées. Il ne manquoit que le divertissement, qui ne fut fait que longtemps après.

Sous la date de 1752, Rousseau continue ainsi :

Échauffé de la composition de cet ouvrage, j'avois une grande passion de l'entendre, et j'aurois donné tout au monde pour le voir

(1) *Les Amours de Ragonde* étaient une « comédie lyrique » en trois actes que Mouret, le « musicien des grâces », avait écrite en 1714, sur un poème de Destouches pour les fameuses fêtes de Sceaux de la duchesse du Maine, et qui fut jouée ensuite avec beaucoup de succès à l'Opéra, le 30 ou 31 janvier 1742. C'est l'un des plus aimables ouvrages de ce très aimable compositeur.

représenter à ma fantaisie, à portes fermées, comme on dit que Lulli fit une fois jouer *Armide* pour lui seul. Comme il ne m'étoit pas possible d'avoir ce plaisir qu'avec le public, il falloit nécessairement, pour jouir de ma pièce, la faire passer à l'Opéra. Malheureusement elle étoit dans un genre absolument neuf, auquel les oreilles n'étoient point accoutumées, et d'ailleurs le mauvais succès des *Muses galantes* me faisoit prévoir celui du *Devin* si je le présentois sous mon nom. Duclos me tira de peine, et se chargea de faire essayer l'ouvrage en laissant ignorer l'auteur. Pour ne pas me déceler, je ne me trouvai point à cette répétition, et les *petits violons* (1), qui la dirigèrent, ne surent eux-mêmes quel en étoit l'auteur qu'après qu'une acclamation générale eût attesté la bonté de l'ouvrage. Tous ceux qui l'entendirent en étoient enchantés, au point que dès le lendemain, dans toutes les sociétés, on ne parloit d'autre chose. M. de Cury, intendant des Menus, qui avoit assisté à la répétition, demanda l'ouvrage pour être donné à la cour. Duclos, qui savoit mes intentions, jugeant que je serois moins le maître de ma pièce à la cour qu'à Paris, la refusa. Cury la réclama d'autorité, Duclos tint bon, et le débat entre eux devint si vif qu'un jour, à l'Opéra, ils alloient sortir ensemble si on ne les eût séparés. On voulut s'adresser à moi : je renvoyai la décision de la chose à M. Duclos. Il fallut retourner à lui. M. le Duc d'Aumont s'en mêla. Duclos crut enfin devoir céder à l'autorité, et la pièce fut donnée pour être jouée à Fontainebleau.

On voit que l'excellent homme qu'était Duclos, dont la renommée était grande grâce à son beau livre : *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, et qui était à la fois grand historiographe de France et secrétaire perpétuel de l'Académie, n'hésitait pas à mettre son influence au service de Rousseau et à l'aider de tout son pouvoir dans cette circonstance. Dès l'arrivée de celui-ci à Paris il s'était lié avec lui, et cette liaison fut longue, car il resta son dernier ami. Cependant Rousseau finit par le fatiguer, comme tous les autres, et une brouille s'ensuivit, ainsi que nous l'apprennent les *Confessions*. Il va sans dire que Rousseau, selon sa coutume, donne tous les

(1) C'est ainsi qu'on désignait parfois Rebel et Francœur, deux artistes dont l'amitié fut touchante, qui furent inséparables et qui toute leur vie travaillèrent de concert, écrivant ensemble une dizaine d'opéras, étant ensemble chefs d'orchestre de l'Académie royale de musique et, ensemble toujours, devenant directeurs de ce théâtre. Ils l'étaient précisément lors de la représentation du *Devin du village*.

torts à son ami; on peut ne l'en pas croire sur parole. Néanmoins il lui fut, sur le moment, reconnaissant de ce qu'il avait fait en faveur du *Devin du village*, et lorsqu'il publia sa pièce il la fit précéder d'une dédicace ainsi conçue :

A Monsieur Duclos, historiographe de France,
l'un des quarante de l'Académie françoise, et des
Inscriptions et Belles-Lettres.

Souffrez, Monsieur, que votre nom soit à la tête de cet ouvrage, qui sans vous n'eût jamais paru. Ce sera ma première et unique dédicace. Puisse-t-elle vous faire autant d'honneur qu'à moi.

Je suis de tout cœur, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

J.-J. ROUSSEAU.

Rousseau nous apprend, timidement, que sa partition dut subir, avant la représentation, certaines modifications opérées par des mains étrangères : — « La partie à laquelle je m'étois le plus attaché, dit-il, et où je m'éloignois le plus de la route commune, étoit le récitatif. Le mien étoit accentué d'une façon toute nouvelle, et marchoit avec le débit de la parole. On n'osa laisser cette horrible innovation ; l'on craignoit qu'elle ne révoltât les oreilles moutonnières. Je consentis que Francœur et Jélyotte fissent un autre récitatif, mais je ne voulus pas m'en mêler. » Cet aveu cache tout simplement ceci, que son récitatif avait paru trop insuffisant. Mais ce que Rousseau se garde d'avouer, c'est que Francœur refit aussi la musique des divertissements, c'est qu'il écrivit un air de bravoure pour Mlle Fel (il n'y a pas à se tromper sur la provenance de celui-ci si on le compare aux autres morceaux, on y sent la main d'un musicien expérimenté), c'est qu'enfin une bonne partie de l'instrumentation dut être non point refaite, car elle serait meilleure, mais retouchée soit encore par Francœur, soit par Philidor (1).

(1) Ce qui me porterait à accorder crédit à la tradition qui veut que, volontairement ou involontairement, Rousseau se soit fait aider par Philidor dans la mise au point de sa partition, c'est une découverte que j'ai faite et qui m'a montré le nom de Philidor directement mêlé au *Devin du village*. Voici, en effet, le titre exact d'une édition gravée de la

Mais demandons maintenant à Rousseau les détails de la représentation à la cour du *Devin du village* et de l'impression si douce qu'il ressentit de son succès. Il nous parle d'abord de la répétition :

Quand tout fut prêt et le jour fixé pour la représentation, l'on me proposa le voyage de Fontainebleau, pour voir au moins la dernière répétition. J'y fus avec mademoiselle Fel, Grimm, et, je crois, l'abbé Raynal, dans une voiture de la cour. La répétition fut passable ; j'en fus plus content que je ne m'y étois attendu. L'orchestre étoit nombreux, composé de ceux de l'Opéra et de la musique du roi. Jélyotte faisoit Colin, mademoiselle Fel Colette, Cuvillier le Devin ; les chœurs étoient ceux de l'Opéra. Je dis peu de chose : c'étoit Jélyotte qui avoit tout dirigé ; je ne voulus pas contrôler ce qu'il avoit fait, et malgré mon ton romain j'étois honteux comme un écolier au milieu de tout ce monde.

Le lendemain, jour de la représentation, j'allai déjeuner au café du Grand-Commun. Il y avoit là beaucoup de monde. On parloit de la répétition de la veille et de la difficulté qu'il y avoit eue d'y entrer. Un officier qui étoit là dit qu'il y étoit entré sans peine, conta au long ce qui s'y étoit passé, dépeignit l'auteur, rapporta ce qu'il avoit fait, ce qu'il avoit dit ; mais ce qui m'émerveilla de ce récit assez long, fait avec autant d'assurance que de simplicité, fut qu'il ne s'y trouva pas un seul mot de vrai. Il m'étoit très clair que celui qui parloit si savamment de cette répétition n'y avoit point été, puisqu'il avoit devant les yeux, sans le connoitre, cet auteur qu'il disoit avoir tant vu. Ce qu'il y eut de plus singulier dans cette scène fut l'effet qu'elle fit sur moi. Cet homme étoit d'un certain âge : il n'avoit point l'air ni le ton fat et avantageux ; sa physionomie annonçoit un homme de mérite, sa croix de Saint-Louis annonçoit un ancien

---

partition de cet ouvrage : — « *Le Devin du village*, intermède représenté à Fontainebleau, devant Leurs Majestés, les 18 et 24 octobre 1752, et à Paris, par l'Académie royale de musique, le 1er mars 1753, par J.-J. Rousseau, *avec l'ariette ajoutée par M. Philidor*, chantée par M. Caillot. » (Paris, Leclerc, rue Saint-Honoré, entre la rue des Prouvaires et la rue Dufour, à Sainte-Cécile.) Caillot, l'excellent acteur de la Comédie-Italienne, doué d'une voix de baryton superbe et étendue, fit pendant longtemps partie des spectacles de la Cour, dont il était même le régisseur ; il est probable qu'il fut appelé à y chanter le rôle établi par Cuvillier dans *le Devin du village* en diverses représentations qu'on fit de l'ouvrage à la suite de sa première apparition, et que c'est à cette occasion que Philidor écrivit pour lui l'ariette nouvelle mentionnée dans l'édition que je viens de décrire. En tout cas, pour que Rousseau consentît à laisser mettre, même dans ces conditions, un autre nom à côté du sien, il me semble qu'il devait avoir de puissantes raisons, et cela me paraîtrait expliquer la collaboration de Philidor quant au travail pratique de la partition.

officier. Il m'intéressoit malgré son impudence et malgré moi; tandis qu'il débitoit ses mensonges, je rougissois, je baissois les yeux, j'étois sur les épines; je cherchois quelquefois en moi-même s'il n'y auroit pas moyen de le croire dans l'erreur et de bonne foi. Enfin, tremblant que quelqu'un ne me reconnût et ne lui en fît l'affront, je me hâtai d'achever mon chocolat sans rien dire; et baissant la tête en passant devant lui, je sortis le plus tôt qu'il me fut possible, tandis que les assistans péroroient sur sa relation. Je m'apercus dans la rue que j'étois en sueur, et je suis sûr que si quelqu'un m'eût reconnu et nommé avant ma sortie, on m'auroit vu la honte et l'embarras d'un coupable, par le seul sentiment de la peine que ce pauvre homme auroit à souffrir si son mensonge étoit reconnu.

Ce petit épisode ne manque pas de piquant. Mais arrivons à la représentation, qui avait lieu à Fontainebleau le 18 octobre 1752:

Me voici, dit Rousseau, dans un de ces momens critiques de ma vie où il est difficile de ne faire que narrer, parce qu'il est presque impossible que la narration même ne porte empreinte de censure ou d'apologie. J'essayerai toutefois de rapporter comment et sur quels motifs je me conduisis, sans y ajouter ni louanges ni blâme.

J'étois ce jour-là dans le même équipage négligé qui m'étoit ordinaire: grande barbe et perruque assez mal peignée. Prenant ce défaut de décence pour un acte de courage, j'entrai de cette façon dans la même salle où devoient arriver, peu de temps après moi, le roi, la reine, la famille royale et toute la cour. J'allai m'établir dans la loge où me conduisit M. de Cury, et qui étoit la sienne; c'étoit une grande loge sur le théâtre, vis-à-vis une petite loge plus élevée, où se plaça le roi avec madame de Pompadour. Environné de dames, et seul homme sur le devant de la loge, je ne pouvois douter qu'on m'eût mis là précisément pour être en vue. Quand on eut allumé, me voyant dans cet équipage au milieu de gens tous excessivement parés, je commençai d'être mal à mon aise: je me demandai si j'étois à ma place, si j'y étois mis convenablement; et après quelques minutes d'inquiétude, je me répondis: Oui, avec une intrépidité qui venoit peut-être plus de l'impossibilité de m'en dédire que de la force de mes raisons. Je me dis: je suis à ma place, puisque je vois jouer ma pièce, que j'y suis invité, que je ne l'ai faite que pour cela, et qu'après tout personne n'a plus de droit que moi-même de jouir de mon travail et de mes talens. Je suis à mon ordinaire, ni mieux ni pis: si je recommence à m'asservir à l'opinion dans quelque

chose, m'y voilà bientôt asservi de rechef en tout. Pour être toujours moi-même, je ne dois rougir en quelque lieu que ce soit d'être mis selon l'état que j'ai choisi : mon extérieur est simple et négligé, mais non crasseux ni malpropre; la barbe ne l'est point en elle-même, puisque c'est la nature qui nous la donne, et que, selon les temps et les modes, elle est quelquefois un ornement. On me trouvera ridicule, impertinent! eh! que m'importe? Je dois savoir endurer le ridicule et le blâme, pourvu qu'ils ne soient pas mérités. Après ce petit soliloque, je me raffermis si bien que j'aurois été intrépide si j'eusse eu besoin de l'être. Mais, soit effet de la présence du maître, soit naturelle disposition des cœurs, je n'aperçus rien que d'obligeant et d'honnête dans la curiosité dont j'étois l'objet. J'en fus touché jusqu'à recommencer d'être inquiet sur moi-même et sur le sort de ma pièce, craignant d'effacer des préjugés si favorables, qui sembloient ne chercher qu'à m'applaudir. J'étois armé contre la raillerie; mais leur air caressant, auquel je ne m'étois pas attendu, me subjugua si bien que je tremblois comme un enfant quand on commença.

Sa crainte ne dura pas longtemps, et l'on peut tenir pour parfaitement exacts, car ils sont corroborés par de nombreux témoignages moins intéressés que le sien, les détails que Rousseau donne sur le succès de sa pièce et l'impression qu'en ressentirent les spectateurs :

J'eus bientôt de quoi me rassurer. La pièce fut très mal jouée quant aux acteurs, mais bien chantée et bien exécutée quant à la musique. Dès la première scène, qui véritablement est d'une naïveté touchante, j'entendis s'élever dans les loges un murmure de surprise et d'applaudissemens jusqu'alors inouï dans ce genre de pièces. La fermentation croissante alla bientôt au point d'être sensible dans toute l'assemblée, et, pour parler à la Montesquieu, d'augmenter son effet par son effet même. A la scène des deux petites bonnes gens, cet effet fut à son combie. On ne claque point devant le roi; cela fit qu'on entendit tout : la pièce et l'auteur y gagnèrent. J'entendois autour de moi un chuchotement de femmes qui me sembloient belles comme des anges, et qui s'entre-disoient à demi-voix : Cela est charmant, cela est ravissant; il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur. Le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émut moi-même jusqu'aux larmes, et je ne les pus contenir au premier duo, en remarquant que je n'étois pas seul à pleurer. J'eus un moment de retour sur moi-même en me rappelant le concert de M. de Freytorrens. Cette réminiscence eut l'effet

de l'esclave qui tenoit la couronne sur la tête des triomphateurs; mais elle fut courte, et je me livrai bientôt pleinement et sans distraction au plaisir de savourer ma gloire. Je suis pourtant sûr qu'en ce moment la volupté du sexe y entroit beaucoup plus que la vanité d'auteur; et sûre-



Ah, berger volage !
Faut-il t'aimer malgré moi !

(*Le Devin du village*, scène VI.)

ment s'il n'y eût eu là que des hommes, je n'aurois pas été dévoré, comme je l'étois sans cesse, du désir de recueillir de mes lèvres les délicieuses larmes que je faisois couler. J'ai vu des pièces exciter de plus vifs trans-

ports d'admiration, mais jamais une ivresse aussi pleine, aussi douce, aussi touchante, régner dans tout un spectacle, et surtout à la cour, un jour de première représentation. Ceux qui ont vu celle-là doivent s'en souvenir, car l'effet en fut unique.

Le succès, on le voit, fut complet, et Rousseau n'en exagère nullement l'importance. Il fut tel que Louis XV lui-même, médiocrement artiste et surtout peu dilettante de sa nature, se montra enchanté du *Devin* et voulut incontinent en connaître l'auteur : « Le même soir, dit Rousseau, M. le duc d'Aumont me fit dire de me trouver au château le lendemain sur les onze heures, et qu'il me présenteroit au roi. M. de Cury, qui me fit ce message, ajouta qu'on croyoit qu'il s'agissoit d'une pension, et que le roi vouloit me l'annoncer lui-même. » Mais Rousseau, qui jouait toujours au sauvage et à l'incorruptible, se refusa énergiquement à cette présentation et, pour être sûr de ne se point laisser circonvenir, quitta Fontainebleau dès le lendemain matin. Il faut voir, dans les *Confessions*, les raisons nombreuses et bizarres qu'il met en avant pour expliquer sa conduite en cette circonstance. Quoi qu'il en soit, *le Devin* avait plu si fort au roi, que celui-ci en voulut une seconde représentation, qui fut fixée au 24 octobre. Dès le 20, Jélyotte, dont le succès personnel avait été très grand dans le rôle de Colin, adressait à ce sujet cette lettre à Rousseau :

A Fontainebleau, le 20 octobre 1752.

Vous avez eu tort, Monsieur, de partir au milieu de vos triomphes. Vous auriez joui du plus grand succès que l'on connoisse en ce pays. Toute la cour est enchantée de votre ouvrage : le Roy, qui, comme vous le savez, n'aime pas la musique, chante vos airs toute la journée avec la voix la plus fausse de son royaume, et il demande une seconde représentation pour la huitaine.

J'aurai soin de faire le changement que vous désirez : j'accourcirai le récitatif de la première scène et j'avertirai M. Cuvillier de se contenter de son état de sorcier sans aspirer orgueilleusement au rang de magicien. M. le duc d'Aumont m'a dit ce matin que si vous vous fussiez laissé présenter au Roy, il étoit sûr que vous auriez eu une pension.

Bonjour, monsieur,

JÉLYOTTE.

Cette seconde représentation du *Devin* à la cour ne fit que confirmer le succès de la première. Il s'agissait ensuite d'affronter le public de l'Opéra avec cet ouvrage. Quatre mois s'écoulèrent avant qu'il y parût. Dans cet intervalle Rousseau réussit enfin à donner à la Comédie-Française sa petite comédie de *Narcisse* ou *l'Amant de lui-même*, qu'il avait reprise à la Comédie-Italienne et que Marivaux lui avait fait la gracieuseté de retoucher (1), ce qui ne la rendit sans doute pas meilleure, car son sort fut médiocre, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même :

N'ayant pu, dans sept ou huit ans, faire jouer mon *Narcisse* aux Italiens, je m'étois dégoûté de ce théâtre par le mauvais jeu des acteurs dans le françois, et j'aurois bien voulu faire passer ma pièce aux François plutôt que chez eux. Je parlai de ce désir au comédien La Noue, avec lequel j'avois fait connoissance et qui, comme on sait, étoit homme de mérite et auteur. *Narcisse* lui plut, il se chargea de le faire jouer anonyme, et en attendant il me procura les entrées, qui me furent d'un grand agrément, car j'ai toujours préféré le Théâtre-François aux deux autres. La pièce fut reçue avec applaudissement, et représentée sans qu'on en nommât l'auteur ; mais j'ai lieu de croire que les comédiens et bien d'autres ne l'ignoroient pas. Les demoiselles Gaussin et Grandval jouoient les rôles d'amoureuses, et quoique l'intelligence du tout fût manquée à mon avis, on ne pouvoit pas appeler cela une pièce absolument mal jouée. Toutefois je fus surpris et touché de l'indulgence du public, qui eut la patience de l'entendre tranquillement d'un bout à l'autre, et d'en souffrir même une seconde représentation sans donner le moindre signe d'impatience. Pour moi, je m'ennuyai tellement à la première que je ne pus tenir jusqu'à la fin, et, sortant du spectacle, j'entrai au café de Procope, où je trouvai Boissy et quelques autres, qui probablement s'étoient ennuyés comme moi. Là je dis hautement mon *peccavi*, m'avouant humblement ou fièrement l'auteur de la pièce et en parlant comme tout le monde en pensoit. Cet aveu public de l'auteur d'une mauvaise pièce qui tombe fut fort admiré et me parut très peu pénible. J'y trouvai même un dédommagement d'amour-propre dans le courage avec lequel il fut fait, et je crois qu'il y eut dans cette occasion plus d'orgueil à parler qu'il n'y aurait eu de sotte honte à se

(1) (« ... Marivaux, l'abbé de Mably, Fontenelle, furent presque les seuls gens de lettres) chez qui je continuai d'aller quelquefois. Je montrai même au premier ma comédie de *Narcisse*. Elle lui plut, et il eut la complaisance de la retoucher. » — (*Confessions*, livre VII.)

taire. Cependant, comme il étoit sûr que la pièce, quoique glacée à la représentation, soutenoit la lecture, je la fis imprimer ; et dans la préface, qui est un de mes bons écrits, je commençai de mettre à découvert mes principes un peu plus que je n'avois fait jusqu'alors (1).

C'est le 18 décembre 1752 que *Narcisse* était ainsi joué, sans succès, à la Comédie-Française ; c'est le 1er mars 1753 que *le Devin du village* allait faire son entrée triomphante à l'Opéra, d'où il ne devait disparaître qu'au bout de soixante-seize ans. Dès le 13 février Rousseau l'annonçait à Mme de Warens, qu'il appelait toujours « maman », dans une lettre très affectueuse dont je détache ces lignes : — « On donnera, le premier de mars, la première représentation du *Devin* à l'Opéra de Paris ; je me ménage jusqu'à ce temps-là avec un soin extrême, afin d'avoir le plaisir de le voir. Il sera joué aussi, le lundi gras, au château de Bellevue, en présence du roi, et madame de Pompadour y fera un rôle. Comme tout cela sera exécuté par des seigneurs et dames de la cour, je m'attends à être chanté faux et estropié ; ainsi, je n'irai point. D'ailleurs, n'ayant pas voulu être présenté au roi, je ne veux rien faire de ce qui auroit l'air d'en chercher de nouveau l'occasion. Avec toute cette gloire, je continue à vivre de mon métier de copiste qui me rend indépendant, et qui me rendroit heureux si mon bonheur pouvoit se faire sans le vôtre et sans la santé. » Et dans les *Confessions*, il parle de cette apparition du *Devin* à l'Opéra, à la suite du récit de sa représentation à Fontainebleau : — « Le carnaval suivant 1753, *le Devin* fut joué à Paris, et j'eus le temps, dans cet intervalle, d'en faire l'ouverture et le divertissement. Ce divertissement, tel qu'il est gravé, devoit être en action d'un bout à l'autre et dans un sujet suivi

(1) *Confessions*, livre VIII. — Rousseau se doutait-il qu'il n'était en cette circonstance que le plagiaire de La Fontaine ? On raconte que celui-ci, assistant à la première représentation d'*Astrée*, opéra dont il avait écrit les paroles et Colasse la musique, quitta la salle après le premier acte et s'en alla au café Marion, proche de l'Opéra, où il s'endormit dans un coin. Deux de ses amis, entrant au café et tout étonnés de le trouver là, s'écrièrent : — « Comment ? La Fontaine ici, au lieu d'être à la représentation de son opéra ? » Et le fabuliste, ainsi réveillé, s'étirant et bâillant leur répondit de grand sang-froid : — « J'en viens ; j'ai essuyé le premier acte, et il m'a si prodigieusement ennuyé que je n'ai pas pu en entendre davantage. J'admire la patience des Parisiens

qui, selon moi, fournissoit des tableaux très agréables. Mais quand je proposai cette idée à l'Opéra on ne m'entendit seulement pas, et il fallut coudre des chants et des danses à l'or-



LE DEVIN DE VILLAGE *Opéra Com. par J.J. Rousseau.*
L'Amour croît, s'il s'inquiète; La Bergère un peu coquette
Il s'endort s'il est content : Rend le Berger plus constant.

dinaire ; cela fit que ce divertissement, quoique plein d'idées charmantes, qui ne dépassent point les scènes, réussit très médiocrement. J'ôtai le récitatif de Jélyotte et je rétablis le

mien, tel que je l'avois fait d'abord et qu'il est gravé, et ce récitatif, un peu francisé, je l'avoue, c'est-à-dire traîné par les acteurs, loin de choquer personne n'a pas moins réussi que les airs, et a paru même au public tout aussi bien fait pour le moins (1). »

C'est le 1er mars 1753, nous l'avons vu, que l'Opéra donna la première représentation du *Devin du village*, en même temps que celle d'un autre petit ouvrage en un acte, *le Jaloux corrigé*, qui était une sorte de pastiche arrangé par le flûtiste Blavet sur un livret de Collé et Florian (2). Blavet s'était servi d'une dizaine d'ariettes italiennes, qu'il avait cousues ensemble à l'aide d'un récitatif écrit par lui. *Le Devin* était joué, comme à la cour, par Mlle Fel, Jélyotte et Cuvillier. Il fut fort bien accueilli, bien que le succès ne paraisse pas avoir été tout d'abord éclatant, et que ce succès semble ne s'être vraiment établi qu'un peu plus tard, à la suite de la première reprise qu'on fit de l'ouvrage et qui l'installa définitivement à la scène. Ce qui me le fait croire c'est, en premier lieu, que *le Devin* ne réunit, à cette première épreuve, qu'une série de quatorze représentations, ensuite que le compte rendu du *Mercure*, quoique très favorable, n'indique pourtant pas de la part du public l'enthousiasme des grandes circonstances. Voici comment s'exprimait ce journal :

Les paroles et la musique du *Devin du village* sont de M. Rousseau de Genève, si connu par le discours de Dijon et par les autres ouvrages qui en ont été la suite. Cet intermède, qui avoit été joué à Fontainebleau au mois d'octobre dernier avec un succès presque inoui, a été

---

(1) Il est peut-être bon de remarquer ici que Jélyotte, excellent chanteur, n'était pas moins bon musicien, et qu'il avait une autre expérience musicale que Rousseau. Ancien élève de la maîtrise de la cathédrale de Toulouse, il jouait très bien de plusieurs instruments et s'était produit comme compositeur. On connaît de lui beaucoup de chansons qui eurent alors du succès, et en 1745 il écrivit, à l'occasion du mariage du Dauphin, un opéra intitulé *Zelisca*, qui fut représenté à Versailles devant la cour. J'inclinerais volontiers à croire que son récitatif valait mieux que celui de Rousseau.

(2) Les *Affiches, annonces et avis divers* (*Petites Affiches*) donnaient ainsi le programme du jour à l'Opéra : — « L'Académie royale de musique donnera aujourd'hui jeudi 1er mars la première représentation du *Jaloux corrigé*, opéra bouffon, suivi de celle du *Devin du village*, intermède françois. Vendredi et dimanche, le même spectacle. Il y aura bal aujourd'hui et dimanche. »

bien reçu à Paris. La multitude a trouvé les chants de cet intermède très agréables, et les gens d'esprit ont remarqué de plus dans sa musique une finesse, une vérité, une naïveté d'expression fort rares. Mlle Fel et M. Jéliotte y ont fait aux spectateurs le même plaisir qu'ils ont coutume de faire dans les rôles dont ils sont chargés, et on a fort regretté qu'ils ayent été doublés si-tôt (1). Dans le divertissement on a sur-tout goûté la pantomime, dont la musique a paru pleine de caractère et dont la danse, parfaitement bien adaptée à la musique, a été très bien exécutée par Mlle Raix et par MM. Vestris et Lani.

On voit qu'il n'y a rien là qui indique un emballement de la part du public, quelque chose de semblable à ce qui s'était produit à la cour. Il n'y a pas à nier toutefois le très grand succès qui s'attacha par la suite au *Devin du village*, puisque l'ouvrage se maintint au répertoire pendant trois quarts de siècle et atteignit un total de près de quatre cents représentations.

C'est presque aussitôt son apparition à l'Opéra que *le Devin* fut joué, ainsi que Rousseau l'annonçait dans sa lettre à Mme de Warens, à Bellevue, chez Mme de Pompadour. On sait que la favorite avait la passion du théâtre de société. Deux représentations en furent ainsi données au château coup sur coup, le 4 et le 6 mars, avec Mme de Pompadour elle-même, qui se donnait le plaisir du travesti en jouant Colin, Mme de Marchais qui représentait Colette, et M. de la Salle qui faisait le Devin. On lit à ce sujet dans les *Mémoires* du marquis d'Argenson :

Les deux divertissements qui terminaient les spectacles de Bellevue furent exécutés aussi bien qu'on pouvait le désirer, surtout la seconde fois. Ce soir-là, le spectacle finit par un brillant feu d'artifice tiré sur le théâtre. La réussite du *Devin du village* et le succès qu'elle obtint elle-même dans le rôle de Colin décidèrent la marquise à envoyer à l'auteur une somme de cinquante louis en témoignage de sa satisfaction. Jean-Jacques Rousseau la remercia en ces termes :

---

(1) Jélyotte et Mlle Fel furent en effet promptement remplacés dans les rôles de Colin et de Colette. La présence de ces deux artistes, qui tenaient l'un et l'autre une très grande place dans le répertoire, était évidemment indispensable dans les ouvrages importants.

» Paris, 7 mars 1753.

» Madame,

» En acceptant le présent qui m'a été remis de votre part, je crois avoir témoigné mon respect pour la main dont il vient, et j'ose ajouter, sur l'honneur que vous avez fait à mon ouvrage, que des deux épreuves où vous mettez ma modération, l'intérêt n'est pas la plus dangereuse.

» Je suis avec respect, etc.

Ainsi Rousseau, qui avait refusé de se laisser présenter au roi à Fontainebleau, dans la crainte d'en recevoir une pension, acceptait de sa maîtresse un cadeau de cinquante louis, et remerciait celle-ci dans une lettre très humble. Bizarre! Mais j'ai déjà dit qu'avec Rousseau il ne faut pas s'étonner des contradictions (1).

Une fois *le Devin* joué à l'Opéra, Rousseau publia son livret et sa partition, en faisant précéder l'un et l'autre de « l'avertissement » que voici :

Quoique j'aye approuvé les changemens que mes amis jugèrent à propos de faire à cet intermède quand il fut joué à la cour, et que son succès leur soit dû en grande partie, je n'ai pas jugé à propos de les adopter aujourd'huy, et cela pour plusieurs raisons. La première est que, puisque cet ouvrage porte mon nom, il faut que ce soit le mien, dût-il en être plus mauvais ; la seconde, que ces changemens pouvoient être fort bien en eux-mêmes, et ôter pourtant à la pièce cette unité si peu connue, qui seroit le chef-d'œuvre de l'art si l'on pouvoit la conserver sans répétitions et sans monotonie. Ma troisième raison est que, n'ayant fait cet ouvrage que pour mon amusement, son vrai succès est de me plaire; or, personne ne sait mieux que moi comment il doit être pour me plaire le plus.

Rousseau nous dit bien ici, en termes un peu ambigus, qu'il n'a pas adopté, dans sa partition, les changements qui avaient

(1) On a établi le compte de ce que *le Devin du village* avait rapporté à Rousseau : — « Il retira de ce petit ouvrage plus que de l'*Emile*, toute proportion gardée. Il eut 1.200 francs de l'Opéra, 2.400 francs du roi, 1.200 francs de madame de Pompadour et 1.500 francs du libraire qui fit imprimer *le Devin*. Ainsi cet intermède lui produisit 5.300 francs, c'est-à-dire presque autant que l'*Emile*, dont il vendit le manuscrit 6.000 francs, et qui lui avait coûté quinze ans de méditations et trois ans de travail. » — (Musset-Pathay : *Histoire de la vie et des ouvrages de J. J. Rousseau*.)

été faits à son œuvre pour sa représentation à la cour. Il aurait dû dire, sans doute, « quelques-uns » des changements. Car, ce qui est certain, quoi qu'il en dise, c'est que, aussi



(*Le Devin du village*, scène VI).

bien à l'Opéra qu'à la [cour. les récitatifs furent ceux de Jélyotte et de Francœur, la musique des divertissements celle

aussi de Francœur, de même que l'air de bravoure chanté par Mlle Fel, qu'enfin toute l'instrumentation, qui reste pourtant encore bien chétive, fut celle qui avait été revue et corrigée par des mains plus expertes que la sienne. Dans un de ses *Dialogues*, et pour se défendre de l'imputation dont il fut déjà l'objet de son vivant, de n'être pas l'auteur de la musique du *Devin*, Rousseau fait certains demi-aveux qui portent aussi sur le texte : — « Il y a, dit-il, trois seuls morceaux dans *le Devin du village* qui ne sont pas uniquement de moi, comme je l'ai dit sans cesse à tout le monde, tous trois dans le divertissement : 1° les paroles de la chanson, qui sont en partie, et du moins l'idée et le refrain, de M. Collé; 2° les paroles de l'ariette, qui sont de M. Cahusac, lequel m'engagea à faire après coup cette ariette pour mademoiselle Fel, qui se plaignoit qu'il n'y avoit rien de brillant pour sa voix dans son rôle (1); 3° et l'entrée des bergères, que, sur les vives instances de M. d'Holbach, j'arrangeai sur une pièce de clavecin d'un recueil qu'il me présenta. Je ne dirai pas quelle était l'intention de M. d'Holbach; mais il me pressa si fort d'employer quelque chose de ce recueil que je ne pus, dans cette bagatelle, résister obstinément à son désir ».

Ce serait beaucoup dire, en somme, que d'affirmer que Rousseau a écrit entièrement la musique du *Devin du village*. Il en a évidemment fourni le premier jet, les contours mélodiques qui donnent à l'œuvre sa saveur et sa grâce, mais, toute question d'inspiration réservée, il n'était certainement pas devenu capable de construire, dans tous ses détails et dans toutes ses parties, une partition d'opéra, même d'un opéra en un acte, comme celui-ci. Il est donc incontestable que cette partition a dû être revue, corrigée, amendée par un vrai musicien. Mais cela ne veut pas dire non plus, comme l'ont effrontément affirmé plusieurs écrivains de son temps et du nôtre, que rien, dans la musique du *Devin*, n'appartienne à Rousseau, et qu'il aurait tout simplement *volé* sa partition à un composi-

(1) Le poète Cahusac, qui mourut fou après avoir fourni à Rameau quelques-uns des livrets de ses opéras : *les Fêtes de Polymnie*, *Naïs*, *Zoroastre*, etc., était l'amant de Mlle Fel. Il s'agit ici précisément de l'ariette dont Francœur fit la musique.

teur resté obscur et inconnu. D'une part, l'accent charmant et plein de grâce qu'il a su donner à certaines pages de cette musique, la couleur naïve et touchante dont il a su les empreindre et qui se retrouve à un égal degré dans le recueil de ses romances, de l'autre la maladresse même et l'inexpérience qu'on remarque dans celle-là comme dans celles-ci, tout cela concourt à prouver que l'esprit qui règne dans cette musique du *Devin* est bien celui que lui a donné Rousseau et que n'ont pu lui enlever les retouches qu'elle a dû subir. Il n'y a pas d'hésitation à avoir sur ce point.

C'est le baron d'Holbach, avec lequel il s'était brouillé, qui, de son temps, a été le premier à faire courir méchamment le bruit que Rousseau n'était point l'auteur de la musique du *Devin du village*, et cela en s'appuyant d'une façon indigne sur un fait provoqué par lui-même et que Rousseau a raconté ainsi :

J'ai sur cette pièce beaucoup d'anecdotes, sur lesquelles des choses plus importantes à dire ne me laissent pas le loisir de m'étendre ici. J'y reviendrai peut-être quelque jour dans le supplément. Je n'en saurois pourtant omettre une qui peut avoir trait à tout ce qui suit. Je visitois un jour dans le cabinet du baron d'Holbach sa musique : après en avoir parcouru de beaucoup d'espèces, il me dit, en me montrant un recueil de pièces de clavecin : « Voilà des pièces qui ont été composées pour moi ; elles sont pleines de goût, bien chantantes ; personne ne les connoît et ne les verra que moi seul ; vous en devriez choisir quelqu'une pour l'insérer dans votre divertissement. » Ayant dans la tête des sujets d'airs et de symphonies beaucoup plus que je n'en pouvois employer, je me souciois très peu des siens. Cependant il me pressa tant, que par complaisance je choisis une pastorale que j'abrégeai et que je mis en trio pour l'entrée des compagnes de Colette. Quelques mois après, et tandis qu'on représentoit *le Devin*, entrant un jour chez Grimm je trouvai du monde autour de son clavecin, d'où il se leva brusquement à mon arrivée. En regardant machinalement sur son pupitre, j'y vis ce même recueil du baron d'Holbach, ouvert précisément à cette même pièce qu'il m'avoit pressé de prendre en m'assurant qu'elle ne sortiroit jamais de ses mains. Quelque temps après je vis encore ce même recueil ouvert sur le clavecin de M. d'Epinay, un jour qu'il avoit musique chez lui. Grimm ni personne n'a jamais parlé de cet air, et je n'en parle ici moi-même que parce qu'il se répandit quelque temps après un bruit que je

n'étois pas l'auteur du *Devin du village*. Comme je ne fus jamais un grand croque-notes, je suis persuadé que sans mon *Dictionnaire de musique* on auroit dit à la fin que je ne la savois pas (1).

Il y eut sans doute là, de la part du baron d'Holbach, une petite canaillerie que le caractère bien connu du personnage rend parfaitement vraisemblable. Le bruit dont se plaint Rousseau prit d'ailleurs une telle consistance qu'il devint en quelque sorte public et que Rousseau crut devoir prendre, pour en détruire l'effet, un moyen dont, il faut l'avouer, il n'eut pas lieu de se féliciter, ainsi que nous le verrons tout à l'heure. Toutefois, si de son vivant on n'avait osé répandre qu'en paroles cette petite calomnie, à peine était-il mort qu'on ne se gêna plus pour la propager par écrit. Et de nos jours même un historien musical un peu trop fantaisiste, Castil-Blaze, voulant enlever à Rousseau tout l'honneur de son ouvrage, ne craignit pas de rééditer cette calomnie, et, prenant texte de l'accusation jadis portée contre lui, prétendit reporter tout cet honneur à un musicien nommé Grenet. Castil-Blaze avait voué à Rousseau une haine farouche, peut-être en raison du pillage auquel il s'était livré à son égard en lui enlevant, sans scrupule et sans façon, la moitié de son *Dictionnaire de musique* pour la placer dans le sien. Il s'appuya donc, pour justifier ses assertions, sur les bruits qui avaient justement indigné Rousseau et qui, lui disparu, avaient pris une sorte de solidité par la publication de prétendus témoignages auxquels il n'était plus là pour répondre. Particulièrement il avait paru, au mois d'octobre 1780, dans le *Journal encyclopédique*, un article d'une forme étrange, dans lequel l'écrivain croyait pouvoir affirmer (d'après une lettre reçue par lui en 1750, brûlée aussitôt et rappelée de mémoire après trente ans!) que le véritable auteur de la musique du *Devin du village* était un musicien de Lyon nommé soit Grenet, soit Garnier. Le peu de certitude en ce qui concerne le nom pouvait déjà sembler singulier; mais l'article était perfide, et son auteur avait mis à profit les récentes leçons de Basile. C'est sur cette piste que

(1) *Confessions*, livre VIII.

Castil-Blaze se lança soixante ans plus tard, et c'est à l'aide de cet article qu'il s'efforça d'enlever à Rousseau la paternité de son œuvre.

Comme la question en vaut la peine, pour l'honneur même de Rousseau, je vais la traiter avec les développements qu'elle comporte.

Le *Journal encyclopédique*, qui était une sorte de revue, comme *le Mercure*, avait été fondé et était dirigé par un certain Pierre Rousseau, qui s'était intitulé « citoyen de Toulouse » pour se distinguer à la fois de Jean-Jacques Rousseau, qu'on avait coutume de désigner sous le nom de « Rousseau de Genève », et du poète Jean-Baptiste Rousseau, qu'on appelait simplement Rousseau. Ce Pierre Rousseau, qui se croyait un grand personnage parce qu'il avait donné une demi-douzaine de pièces à la Foire, à la Comédie-Italienne et même à la Comédie-Française, n'en est pas moins resté parfaitement et très légitimement obscur (1). Il n'en est que plus curieux de voir comme il parle de lui-même et de Jean-Jacques dans l'article du *Journal encyclopédique* qu'il consacre à celui-ci. Mais cet article est curieux encore à d'autres titres, comme on va le voir, — car je ne saurais me dispenser de le reproduire ici dans son entier. C'est un document essentiel pour l'histoire du *Devin du village* :

L'identité du nom de M. Rousseau de Genève avec celui de l'auteur de ce journal a occasionné une méprise dont on va rendre compte et qui a contribué à élever des doutes sur la musique du *Devin du village*. En 1750, M. Pierre Rousseau reçut de Lyon une lettre qui était adressée tout simplement : *A M. Rousseau, auteur, à Paris*. M. Jean-Jacques Rousseau n'avait pas encore cette grande et juste célébrité dont il a joui depuis cette époque; M. Pierre Rousseau avait déjà donné des pièces à trois théâtres, et il était chargé d'un ouvrage public; le facteur crut

(1) Le petit couplet épigrammatique que voici, tout en traitant Jean-Jacques avec quelque privauté, indique au moins le cas que l'on faisait dudit Rousseau « de Toulouse » :

Trois auteurs que Rousseau l'on nomme
Sont différents, voici par où :
Rousseau de Paris fut grand homme,
Rousseau de Genève est un fou,
Rousseau de Toulouse un atome.

naturellement qu'elle était pour celui-ci, qui en recevait beaucoup. Cette lettre était conçue à peu près en ces termes : *Monsieur, je vous ai envoyé la musique du* Devin du village, *dont vous ne m'avez pas accusé la réception : vous m'avez promis d'autres paroles ; je voudrais bien les avoir, parce que je vais passer quelque tems à la campagne où je travaillerai, quoique ma santé soit toujours chancelante.* Cette lettre était signée *Grenet* ou *Garnier*, autant que nous pouvons nous le rappeler. Nous répondîmes tout de suite à ce musicien que sans doute il s'était trompé dans la suscription de sa lettre, et que nous l'en prévenions, afin qu'il s'adressât à la personne qu'il avait en vue. (Observons que M. Jean-Jacques Rousseau n'était pas encore connu, du moins à Paris.) Comme nous ne pouvions pas présumer que cette lettre dût tirer à conséquence, nous négligeâmes de la garder, et elle eut le sort de tous les papiers qu'on croit inutiles, et dont nous étions alors surchargé. Quand on donna en 1753 *le Devin du village*, nous fîmes part de cette anecdote à M. Duclos, de l'Académie Française, qui s'était déclaré ouvertement l'admirateur de cet intermède : il parut en désirer quelque preuve. N'ayant point retrouvé cette lettre intéressante, nous écrivîmes à Lyon, d'où l'on nous répondit que le musicien dont nous demandions des nouvelles était mort depuis deux ans. *Le Devin du village* eut le plus grand succès. Les choses en restèrent là : mais ayant eu occasion de parler dans notre journal des ouvrages de M. Jean-Jacques Rousseau, nous osâmes dire que nous doutions qu'il fût l'auteur de la musique de cet intermède ; et pour qu'il ne prétendît point l'ignorer, nous lui envoyâmes le volume du journal dans lequel il en était question : il garda le silence le plus profond. Quelque tems après, en rendant compte d'autres ouvrages de ce célèbre écrivain, nous revînmes à la charge et nous nous expliquâmes encore plus clairement que la première fois : même attention pour lui ; même silence de sa part. Nous avons eu depuis occasion de nous rencontrer plusieurs fois, et jamais il ne nous en a parlé. Pourquoi s'est-il tant élevé contre ce bruit dont nous sommes les instigateurs, et dans un ouvrage qui ne devait paraître qu'après sa mort (*a*) ? Au reste, il est très possible que n'ayant pas jugé bonne la musique du compositeur de Lyon, il en ait fait une nouvelle qui est celle que nous connaissons : mais aussi pourquoi les morceaux qu'en dernier lieu il a voulu substituer aux anciens ont-ils été trouvés si médiocres qu'il a fallu les faire disparaître à jamais et en revenir aux pre-

---

(*a*) Cet ouvrage a pour titre : *Rousseau juge de Jean Jacques*, et se trouve chez la veuve Duchesne, libraire, rue Saint-Jacques. Prix, 36 sols. — C'est le passage des *Dialogues* que j'ai reproduit ci-dessus.

miers (1)? Nous supplions nos lecteurs d'observer que nous n'avons pas attendu que la mort nous privât de cet homme illustre pour élever un pareil doute, qui ne fait pas grand'chose à sa célébrité, et qui ne nous empêchera jamais de payer le juste tribut d'admiration que nous devons à son éloquence et à son génie. Nous aurions laissé en paix sa cendre s'il n'avait rien dit de ce qui regarde la musique du *Devin du village* dans la brochure dont nous rendons compte.

Cet article est une véritable petite infamie, que son ton doucereux et cauteleux rend plus perfide encore. Le « Rousseau de Paris » avait beau jeu pour calomnier et mentir, car il croyait et espérait bien ne pouvoir rencontrer de contradicteurs (en quoi il se trompait), tous ceux dont il parlait ayant disparu. Jean-Jacques était mort, Duclos était mort, et son fameux musicien était mort! Il se sentait donc à son aise pour faire son honnête besogne. Et il a trouvé, soixante-dix ans après lui, un complice qui a voulu parfaire cette besogne. Ce complice, c'est Castil-Blaze, qui, prenant la succession de Pierre Rousseau, s'emparant de ses assertions et enchérissant sur elles, avec une autre vigueur que lui, traite à son tour Jean-Jacques de voleur, alors que, très légitimement, c'est celui-ci qui pourrait lui retourner l'épithète (2). Ledit Castil-Blaze s'exprime ainsi dans son *Académie impériale de musique*. — « Le 18 octobre 1752 on représente à Fontainebleau, sur le théâtre de la cour, *le Devin du village*, opérette en un acte, paroles de Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève, *musique de Granet*, citoyen de Lyon. *Le Devin du village* réussit complètement à la cour et n'obtint pas moins de faveur à Paris le 1er mars 1753. La grande réputation littéraire de l'illustre

(1) Ceci est une allusion à la seconde partition du *Devin du village*, dont j'aurai à parler plus loin.

(2) Castil-Blaze a écrit ceci (*Molière musicien*, t. II, pp. 417-418) : — « Jean-Jacques mit toujours une importance énorme à faire croire aux peintres, aux statuaires aux poètes, au public indocte en harmonie, qu'il était musicien, compositeur et même théoricien. L'imprudent! devait-il nous léguer un *Dictionnaire de musique* dont chaque page est un monument d'ignorance de l'art qu'il veut professer? Il s'y montre inepte, même quand il copie ses devanciers ». Or, je l'ai dit, sans un aveu, sans une citation, sans un guillemet, Castil-Blaze a tranquillement et *textuellement copié* plus de 300 articles du *Dictionnaire de musique* de Rousseau qu'il a donnés comme siens dans son propre *Dictionnaire*. Des deux, qui est le voleur?

philosophe vint ensuite ajouter à ce succès, et le prolongea bien au delà des bornes assignées aux ouvrages de ce calibre, de ce temps et de ce style. Profitant du silence forcé de son musicien, mis en sépulture à Lyon, Jean-Jacques s'était emparé de la partition de Granet; il la fit mettre en scène, exécuter, imprimer, publier sous son propre nom. Il en toucha le double droit d'auteur ou du moins le prix entier de la cession de ce droit. Les preuves patentes, irréfragables, historiques, monumentales, de ce vol effronté ne pourraient figurer dans cet ouvrage sans en rompre le fil; je les ai consignées dans un livre intitulé *Molière musicien*, 2 vol. in-8°, Paris, 1852, tome II, page 409 (1). »

Eh bien, il faut les voir, ces preuves, il faut lire le roman burlesque en quatorze pages, bourré d'erreurs sans nombre et d'inexactitudes flagrantes, que Castil-Blaze, dans le charabia qui lui était coutumier, a échafaudé sur l'article de Pierre Rousseau pour prouver que Jean-Jacques n'est point l'auteur de la musique du *Devin du village* ! Non, rien n'est plus fou, plus grotesque, en même temps que plus indigne et plus déloyal. On ne saurait perdre son temps à reproduire de pareilles divagations, et plus sage est de s'abstenir. C'est bien assez d'avoir affaire à un Rousseau de Toulouse. Mais si je me suis occupé de celui-ci, c'est que j'avais précisément quelque chose à lui opposer pour répondre à la petite gredinerie dont il s'est rendu coupable.

Car si l'on s'est servi de l'article du *Journal encyclopédique*, personne ne paraît avoir eu connaissance de la réponse qui y fut faite sous la forme d'une brochure de trente pages, aujourd'hui rarissime, et qui le réfute victorieusement. J'ai eu la chance, il y a quelques années, de découvrir cette brochure, dont voici le titre : *Éclaircissements donnés à l'auteur du Journal encyclopédique sur la musique du Devin du village*, par le sieur de Marignan, comédien (Paris, Vve Duchesne, 1781, in-8°), et comme le sujet en vaut la peine, j'en vais extraire un fragment dont j'espère qu'on me pardonnera l'étendue en faveur de l'intérêt qu'il présente. Après avoir assez longuement per-

(1) *L'Academie impériale de musique*, t. I, pp. 193-194.

sifflé l'auteur de l'article du *Journal encyclopédique*, avoir exprimé son étonnement de l'accusation qu'il portait contre Rousseau à l'aide de moyens si étranges, l'auteur de la brochure en vient aux faits :

.... Revenons, dit-il, à cette lettre écrite de Lyon en 1750, brûlée tout de suite, comme sans conséquence, qui devient aujourd'hui si intéressante, dans laquelle l'auteur a si bien préparé sa mort en disant que *sa santé est toujours chancelante*, et qui n'a pas manqué de mourir quand il l'a fallu, et dont vous n'avez parlé que dans un tems où vous étiez bien assuré qu'il était enterré. Il est certain, Monsieur, que si Grenet avait écrit cette lettre, l'auteur n'existerait plus depuis 1751 ou 52; mais si elle était d'un Garnier, elle ne pouvait pas venir de Lyon, puisqu'il n'y avait à Lyon aucun musicien compositeur de ce nom-là en 1750. J'étais à Lyon en 1749; j'y revins en 1751 et j'y restai jusqu'en 1758. Comme j'aime la musique et que je chantais alors, je connaissais tous les musiciens qui pouvaient avoir quelque réputation. J'y ai connu ce Grenet, et j'y ai connu un Granier et non un Garnier; mais ce Granier était à Grenoble et à Chambéry en 1750, où il avait épousé la nièce de madame Legrand, épouse de Legrand, comédien-français (1), et pour lors directeur d'une troupe de comédiens. Ce Granier ne vint à Lyon qu'en 1751. C'était un excellent violoncelle, qui n'avait alors que quelques faibles notions de la composition, qu'il apprit ensuite de l'abbé Roussier. Ce Granier n'a de sa vie composé d'autre musique vocale que quelques vaudevilles. Il ne commença même de composer de petits airs de danse qu'en 1757, et ce fut pour les ballets ingénieux de M. Noverre; encore ces airs lui étaient-ils, pour ainsi dire, dictés et calqués par cet admirable artiste, qui lui en indiquait l'esprit et le caractère. Lorsqu'on donna pour la première fois, en 1754, *le Devin du village* à Lyon, ce Granier jouait de la basse dans l'orquestre. Si la musique eût été de lui, il aurait pu s'en faire honneur: il n'y aurait pas manqué.

Ce Granier vint à Paris en 1760: il entra musicien dans l'orquestre de la Comédie-Italienne (2); il y a composé quelques airs de ballets: il resta quelques années à ce théâtre, après lesquelles il retourna à Lyon, où il est mort il y a environ quatre ans. Il laissa une veuve, qui est morte depuis, et un fils, qui par parenthèse est boiteux et que j'ai vu

(1) C'est-à-dire appartenant à la Comédie-Française.

(2) Tout ceci est très exact, et nous voyons en effet, par les almanachs du temps, qui donnent le personnel des théâtres, que c'est à partir de cette époque que Granier se trouve compris dans celui de la Comédie-Italienne.

l'année dernière premier violon de la Comédie de Marseille. En voilà, je crois, suffisamment. Monsieur, pour vous prouver que la lettre que vous avez reçue de Lyon ne pouvait pas être d'un homme qui n'y était point, et que ce même homme, qui ne savait pas la composition en 1751, n'avait pas pu composer la musique du *Devin du village* en 1750. Et pour vous ôter toute idée que cette musique et cette lettre pourraient être, non du Granier que j'ai connu, mais d'un Garnier ou d'un Grenier, j'ai l'honneur de vous répéter, et cent personnes à Lyon vous le diront comme moi, que depuis 1749 jusques en 1758 il n'y a point eu dans cette ville de musicien d'un nom ressemblant à celui de ce Granier dont je viens de vous faire l'histoire non pas *à peu près*, mais très exactement.

J'ai connu Grenet tout aussi particulièrement que Granier; je l'ai moins fréquenté, puisqu'il est mort vingt ans avant. Il était maître de musique du Concert de Lyon. C'était un homme très vif, plein du génie de son art, auteur de plusieurs motets et d'un opéra qui a pour titre *le Triomphe de l'harmonie*. Il était effectivement grand harmoniste, de plus homme d'esprit, et par conséquent incapable d'écrire une lettre aussi plate que celle que vous avez reçue, et encore moins d'y avoir mis une suscription aussi bête. Il est en effet mort vers l'année 1752. Il fut remplacé dans le Concert par un musicien nommé Mathieu Billouard, et celui-ci le fut par M. Mangot, beau-frère du célèbre Rameau. Je n'entre dans tous ces détails que pour mettre les éclaircissements que je vous donne dans un plus grand jour (1).

Si la musique du *Devin du village* pouvait avoir été faite par un des deux musiciens que vous voulez indiquer, il n'y a pas doute que ce serait Grenet qui en aurait toute la gloire : ayant fait *le Triomphe de l'harmonie*, le préjugé serait en sa faveur. Mais la musique du *Triomphe de l'harmonie* ne ressemble en rien à celle du *Devin*. Il n'y a pas le moindre trait, il n'y a pas le plus petit air de famille. Il est aisé de les comparer. Je les ai entendus l'un et l'autre : il est vrai que je ne m'y connais pas : mais je doute que les meilleurs connaisseurs puissent y trouver le plus léger indice qui décèle l'identité de génie. Si Grenet avait fait la musique du *Devin du village*, quelqu'un l'aurait su dans Lyon. Comme maître de musique du Concert, il était trop bien répandu pour que toute la ville l'eût ignoré. On ne pourra jamais s'imaginer que l'auteur d'un si charmant intermède ait envoyé sa musique à Paris sans en avoir fait exécuter plusieurs morceaux devant ses amis, ou devant

---

(1) *Le Triomphe de l'harmonie*, dont il est ici question, était un opéra-ballet en trois actes et un prologue, que Grenet avait écrit sur un livret de Le Franc de Pompignan. Cet ouvrage fut représenté avec quelque succès à l'Opéra, le 9 mai 1737. Il était chanté par Tribou, Chassé, Jélyotte, Dun et Mlles Fel, Petitpas, Pélissier et Eremans.

quelques amateurs, dont le nombre est si grand à Lyon, et qui plus est, sans l'avoir entendue lui-même. On ne se persuadera jamais qu'il ait pu cacher pour toujours une aussi heureuse production à sa femme et à son fils, lequel pouvait avoir alors vingt-deux à vingt-trois ans. Enfin, Monsieur, cette musique n'a point été jetée dans un moule. Grenet, ni tout autre musicien, quelque génie qu'ils pussent avoir, ne l'ont point écrite couramment sans y faire des fautes et des ratures ; ils l'auraient copiée pour la mettre au net afin de l'envoyer : ils en auraient gardé les minutes ; que sont-elles devenues ? La veuve Grenet et son fils n'ont certainement rien trouvé qui pût leur faire soupçonner que le défunt eût jamais travaillé sur le sujet du *Devin du village*. Ils ont entendu cette musique, et comme tout le monde ils l'ont admirée, mais sans songer à la réclamer, sans la reconnaître.

Grenet n'a donc pas, plus que Granier, fait la musique du *Devin du village*, ni la lettre que vous dites avoir reçue : mais il ne me suffit pas, à moi, pour vous en convaincre, Monsieur, de vous dire que j'ai connu particulièrement ces deux musiciens, ainsi que leurs veuves et leurs enfans. Je ne veux point être cru sur ma parole. Dans une discussion aussi délicate que celle-ci, on ne doit rien avancer sans preuves. Je pourrais donc vous citer cinquante témoins respectables qui les ont connus comme moi, qui ont vu souvent donner dans la nouveauté *le Devin du village* à Lyon, sans que jamais ils aient ouï dire que Grenet ou Granier pouvaient en être les auteurs ; mais vous voudrez bien vous contenter que je vous en nomme six qui, j'espère, ne le trouveront pas mauvais. Ils sont connus généralement : il y en a quatre qui font encore les plaisirs du public par leurs grands talens : ce sont M. Préville, Mme Préville et M. Brizard, de la Comédie-Française, M. Noverre, maître des ballets de l'Opéra, Mme Noverre, son épouse, qui tous cinq étaient à Lyon comme moi en 1751, et Mme Lobreau, qui en 1748 était pensionnaire dans la Comédie de Lyon sous la direction de M. Préville et qui en a été directrice ensuite, depuis 1752 jusqu'en 1780. Ils ont tous connu Grenet, Granier et leurs familles : vous pouvez les interroger ; mais n'attendez pas qu'ils soient morts pour les faire parler. Ils se portent fort bien, *leur santé n'est point chancelante*, ils pourront me démentir si j'en impose. Voilà, je crois, Monsieur, la netteté, l'évidence et la clarté avec lesquelles on doit prouver.

On voit si les raisons et les arguments groupés ici en faveur de Rousseau sont concluants. D'ailleurs il n'y a pas de doute, je l'ai dit, que le premier jet, c'est-à-dire la partie vocale et mélodique du *Devin du village* ne fût bien de Rousseau, et l'on

peut convenir facilement que les petits airs qui composent cette partitionnette sont vraiment pleins de grâce, d'un joli sentiment et empreints d'une sorte de tendresse pénétrante. Il est certain que l'apparition de cette espèce de petit pastel musical, qui contrastait si fort avec le style un peu grandiloquent en honneur sur la scène de notre Opéra, détendit quelque peu les nerfs des spectateurs, et que la note nouvelle apportée par l'auteur expliquait son succès — succès auquel ne fut pas étrangère la notoriété qui s'attachait à son nom, et qui dut même à cette notoriété une durée qu'on peut considérer comme excessive.

Mais Rousseau n'en était pas moins désolé de voir que certains s'efforçaient de lui dénier la paternité de son œuvre au point de vue musical. Or, je l'ai dit, il tenait par-dessus toutes choses à se faire passer sérieusement pour compositeur, et il était, vis-à-vis de lui-même, intimement et naïvement persuadé de sa valeur sous ce rapport. Aussi ne cessa-t-il de protester en toute occasion contre les doutes dont il se voyait l'objet, contre le peu de sérieux et d'importance qu'il se voyait accorder comme musicien. Nous en avons encore un exemple dans les *Confessions*, lorsqu'il rappelle les petites fêtes qui avaient lieu à la Chevrette, chez Mme d'Épinay, et dont, s'il faut l'en croire, il faisait en grande partie les frais. Là encore il montre l'étonnante opinion qu'il avait de son talent musical et de ses facultés de compositeur. La scène se passe en 1757, au plus fort de sa passion pour Mme d'Houdetot :

.... Il y eut des fêtes à la Chevrette, pour lesquelles je fis de la musique. Le plaisir de me faire honneur auprès de madame d'Houdetot d'un talent qu'elle aimoit avoit excité ma verve, et un autre objet contribuoit encore à l'animer, savoir : le désir de montrer que l'auteur du *Devin du village* savoit la musique : car je m'apercevois depuis longtemps que quelqu'un travailloit à rendre cela douteux, du moins quant à la composition. Mon début à Paris, les épreuves où j'avois été mis à diverses fois, tant chez M. Dupin que chez M. de la Popelinière, quantité de musique que j'y avois composée pendant quatorze ans au milieu des plus célèbres artistes, et sous leurs yeux, enfin l'opéra des *Muses galantes*, celui même du *Devin*, un motet que j'avois fait pour mademoiselle Fel et qu'elle avoit chanté au Concert spirituel, tant de conférences

que j'avois eues sur ce bel art avec les plus grands maitres, tout sembloit devoir prévenir ou dissiper un pareil doute. Il existoit cependant, même à la Chevrette, et je voyois que M. d'Épinay n'en étoit pas exempt. Sans paroitre m'apercevoir de cela, je me chargeai de lui composer un motet pour la dédicace de la chapelle de la Chevrette, et je le priai de me fournir des paroles de son choix. Il chargea de Linant, le gouverneur de son fils, de les faire. De Linant arrangea des paroles convenables au sujet, et huit jours après qu'elles m'eurent été données le motet fut achevé. Pour cette fois le dépit fut mon Apollon, *et jamais musique plus étoffée ne sortit de mes mains.* Les paroles commencent par ces mots : *Ecce sedes hic Tonantis.* La pompe du début répond aux paroles, *et toute la suite du motet est d'une beauté de chant qui frappa tout le monde.*

J'avois travaillé en grand orchestre. D'Épinay rassembla les meilleurs symphonistes. Mme Bruna, chanteuse italienne, chanta le motet et fut très bien accompagnée. Le motet eut un si grand succès qu'on l'a donné dans la suite au Concert spirituel, où, malgré les sourdes cabales et l'indigne exécution, il a eu deux fois les mêmes applaudissemens. Je donnai pour la fête de M. d'Épinay l'idée d'une espèce de pièce, moitié drame moitié pantomime, que madame d'Épinay composa, et dont je fis encore la musique. Grimm, en arrivant, entendit parler de mes succès harmoniques. Une heure après, on n'en parla plus : mais du moins on ne mit plus en question, que je sache, si je savois la composition (1).

On voit à quel point il avait à cœur cette question, et combien Rousseau tenait à être considéré comme un compositeur. Pour en revenir au *Devin du village*, sans qu'il se rendît compte peut-être de l'aide qu'à son sujet il avait dû accepter d'autrui, du secours que tel ou tel lui avait apporté pour mettre « sur ses pieds » et rendre propre à la représentation un ouvrage qui dans ses mains était encore resté quelque peu informe et dépourvu de l'équilibre nécessaire, Rousseau était pourtant dans la vérité lorsqu'il en revendiquait la paternité avec tant d'énergie ; d'abord parce que la pièce était bien de lui, ensuite parce que les petits airs dont il l'avait ornée étaient bien aussi de son invention, et que ce sont les mélodies très simples de ces airs, mélodies à la fois gracieuses, aimables et

(1) *Confessions*, livre IX.

touchantes, qui donnaient à l'ensemble de l'œuvre son allure, sa couleur et son caractère. C'est précisément la simplicité de ces mélodies, leur peu d'étendue, leur manque absolu de toute espèce de développement, résultat naturel de l'ignorance et de l'inexpérience de l'auteur, qui doit nous confirmer dans la certitude que cet auteur ne peut être autre que Rousseau. Il n'eût pu faire davantage, il n'eût pu s'attaquer à un sujet plus important ou plus dramatique sans se condamner à l'impuissance, et nous en aurions certainement la preuve avec ses *Muses galantes* si la partition de cet opéra (?) n'avait aussi complètement disparu. Grétry était dans la vérité lorsqu'il dit dans ses *Mémoires :* — « J'ai examiné la musique du *Devin* avec la plus scrupuleuse attention : partout j'ai vu l'artiste peu expérimenté auquel le sentiment révèle les règles de l'art. Si Rousseau eût choisi un sujet plus compliqué, avec des caractères passionnés et moraux, ce qu'il n'avait garde de faire, il n'aurait pu le mettre en musique ; car, en ce cas, toutes les ressources de l'art suffisent à peine pour rendre ce qu'on sent ; mais, en homme d'esprit, il a voulu assimiler à sa muse novice de jeunes amants qui cherchent à développer le sentiment de l'amour. » Et Adolphe Adam, qui ne met pas en doute, lui non plus, que Rousseau soit bien l'auteur du *Devin*, dit de son côté : — « Dans cette pastorale du *Devin du village*, la naïveté des chants, la fraîcheur des motifs, la simplicité même à laquelle le condamnait son ignorance, et qui devenait un mérite en raison du sujet, la couleur bien sentie, la nouveauté du style, tout devait concourir à procurer à cet ouvrage le succès le plus éclatant. »

Ils sont naïfs en effet, ces aimables chants du *Devin du village*, d'un tour gracieux et d'un accent tout empreint de candeur juvénile ; ils conviennent on ne peut mieux à ces deux enfants amoureux, Colin et Colette, sorte de Daphnis et Chloé rustiques, moins ignorants de la vie, mais de sentiments aussi pleins de tendresse ingénue. Le petit air de Colette qui ouvre la pièce : *J'ai perdu tout mon bonheur, j'ai perdu mon serviteur*, son duo avec Colin : *Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire*, la gentille cantilène de celui-ci : *Quand on sait bien aimer, que la vie est charmante!* la ronde finale : *Allons danser sous les*

ormeaux, d'un rythme si guilleret, tout cela est simple, primitif, mais attrayant et aimable, et tout cela prouve qu'à l'occasion Rousseau, s'il manquait de savoir, ne manquait point d'invention mélodique (1).

Il n'en était que plus dépité, on le conçoit, de voir que malgré toutes les apparences, malgré l'obstination qu'il mettait à se faire qualifier de compositeur, malgré ses réclamations constantes à ce sujet, on ne cessait de lui contester son *Devin du village*, dont il s'exagérait d'ailleurs considérablement l'importance, croyant de bonne foi qu'avec cet aimable vaudeville il avait fait non seulement un chef-d'œuvre, mais une œuvre. Furieux à la fin de ce déni de justice il résolut d'y mettre un terme, et pour prouver qu'il était bien capable d'avoir écrit la musique du *Devin*, il déclara qu'il en ferait une seconde sur le même poème, et — par malheur pour lui — il tint parole.

Ce n'est pourtant que sur la fin de sa vie qu'il mit ce fâcheux projet à exécution, et ce n'est que neuf mois et demi après sa mort, le 20 avril 1779, que cette nouvelle édition du *Devin du village* fit son apparition à l'Opéra. Le résultat en fut navrant, et la preuve s'en trouve dans ce compte rendu que le *Mercure* fit de la représentation :

Le mardi 20 avril on a donné la première représentation du *Devin du village* avec quelques morceaux de musique refaits par feu J.-J. Rousseau et une nouvelle ouverture dont il n'est point l'auteur. Cette tentative n'a pas réussi ; elle était en elle-même assez étrange. Il faut être bien sûr de faire mieux pour se flatter de faire oublier une musique que, depuis trente ans, tout le monde sait par cœur. Peut-être les étrangers ne la trouvent-ils pas assez riche et assez variée ; mais elle est d'une simplicité gracieuse et d'un caractère aimable ; elle a sur-tout un grand mérite aux yeux d'un homme sensible, c'est un accord très rare entre le chant et les paroles. Les nouveaux airs substitués aux anciens ont paru généralement très inférieurs à ces derniers, et il a fallu, à la représentation suivante, revenir à l'ancienne musique.

L'effet, on le voit, fut déplorable, et cela se conçoit. Rous-

(1) Cette gentille ronde : *Allons danser sous les ormeaux*, est restée particulièrement populaire à Genève, où le carillon de l'église Saint-Pierre, du répertoire duquel elle fait partie, la fait entendre fréquemment aux compatriotes de Rousseau.

seau avait évidemment tenu à honneur, cette fois, de n'accepter aide et conseil de personne pour les nouveaux morceaux écrits par lui et qu'il voulait substituer aux anciens. La forme, par conséquent, ne pouvait qu'en être plus défectueuse encore. Quant au fond, c'est-à-dire à la valeur mélodique proprement dite, comme, quoi qu'il en eût, il n'était point musicien de nature, il n'est point étonnant qu'il n'ait pas retrouvé le gentil grain d'inspiration qui avait fait naguère la fortune de son opérette. De là le résultat piteux de cette nouvelle tentative. Adam, qui avait voulu se renseigner de près et lire les morceaux de cette nouvelle version du *Devin*, resta navré de cette lecture : — « Rousseau, dit-il, fut vivement affecté des doutes qu'on élevait sur l'authenticité de la musique du *Devin* comme son œuvre à lui, et il annonça longtemps que, pour fermer la bouche à ses calomniateurs, il referait une nouvelle musique. L'année même de sa mort, en 1778 (1), on exécuta à l'Opéra *le Devin du village*, non avec une musique nouvelle, mais avec une nouvelle ouverture et six airs nouveaux. Hélas ! il avait mis vingt-six ans à les composer, et ils donnèrent presque raison à ceux qui prétendaient qu'il n'était pas l'auteur des premiers. M. Leborne, bibliothécaire de l'Opéra et mon collègue au Conservatoire comme professeur de composition, a eu la complaisance de me communiquer la partition de cette seconde édition du *Devin*. Son examen m'a confirmé dans l'opinion que l'instrumentation de la première édition du *Devin*, telle pauvre et telle mesquine qu'elle soit, ne peut être de Rousseau. De 1752 à 1778 la musique avait fait de grands progrès. Monsigny, Grétry et surtout Gluck, dont Rousseau était grand admirateur, avaient fait faire de grands pas à l'instrumentation : dans la nouvelle version de Rousseau, il n'y a jamais que deux violons jouant quelquefois à l'unisson et l'alto marchant toujours avec la basse. Il est donc bien improbable que la première version ait été plus richement instrumentée que la seconde, exécutée vingt-six ans plus tard. »

(1) Adam se trompe ici légèrement. Nous avons vu que c'est en 1779 — Rousseau était mort — que parut la seconde édition du *Devin*.

Il faut bien dire que toute sa vie Rousseau donna au *Devin du village* une importance qu'expliquait peut-être jusqu'à un certain point le succès inespéré qu'il avait obtenu avec ce petit ouvrage, mais qui était en disproportion complète avec sa valeur réelle et sa signification artistique. Il faut voir les réclamations constantes qu'il adressait à l'Opéra et ses plaintes incessantes au sujet de son intermède. Rameau, dont il se plaignait tant, Rameau, qui avait peuplé ce théâtre de chefs-d'œuvre, n'aurait pu faire davantage. Rousseau s'était mis à mal avec l'Opéra, comme nous le verrons plus loin, à propos de la part très importante qu'il avait prise à la fameuse guerre des bouffons, et l'avait en cette circonstance tellement critiqué, bafoué, insulté, que l'administration de ce théâtre avait cru devoir enfin lui retirer les entrées auxquelles lui donnait droit la présence de son ouvrage au répertoire. Si l'Opéra avait tort en l'espèce, il faut bien constater que le premier tort tout au moins venait de son côté. Mais Rousseau ne l'entendait pas ainsi. Il voulait bien injurier les gens, mais non point qu'on lui répondît. Sa première plainte, adressée au comte d'Argenson, ministre et secrétaire d'État, de qui relevait l'Opéra, date de 1754. Elle était ainsi conçue :

Paris, le 6 Mars 1754.

Monsieur,

Ayant donné l'année dernière à l'Opéra un intermède intitulé *le Devin du village*, sous des conditions que les directeurs de ce théâtre ont enfreintes, je vous supplie d'ordonner que la partition de cet ouvrage me soit rendue et que les représentations leur en soient à jamais interdites, comme d'un bien qui ne leur appartient pas ; restitution à laquelle ils doivent avoir d'autant moins de répugnance qu'après quatre-vingts représentations en doubles (1) il ne leur reste aucun parti à tirer de la pièce, ni aucun tort à faire à l'auteur. Le mémoire ci-joint contient les justes raisons sur lesquelles cette demande est fondée. On oppose à ces raisons des règlemens qui n'existent pas et qui, quand ils existeroient, ne sauroient les détruire, puisque le marché par lequel j'ai cédé mon

(1) C'est-à-dire jouées par les acteurs en double.

ouvrage étant rompu, cet ouvrage me revient en toute justice. Permettez, monsieur le comte, que j'aie recours à la vôtre en cette occasion, et que j'implore celle qui m'est due.

Je suis avec un profond respect, etc.

J.-J. Rousseau.

Tout volumineux — et il l'était — que fût le mémoire qui accompagnait cette lettre, l'un et l'autre restèrent sans réponse. N'ayant pas réussi cette fois, Rousseau revint à la charge quatre ans après. Le comte d'Argenson avait à ce moment cédé la place au comte de Saint-Florentin ; c'est donc à celui-ci que, le 11 février 1759, Rousseau adressa de nouveau lettre et mémoire, sans plus de succès que devant. Il faut voir la colère qu'il en ressentit dans une longue lettre qu'il écrivait de Montmorency, le 5 avril suivant, à son ami Nieps, lettre qui est d'ailleurs un chef-d'œuvre en son genre et dont la forme est merveilleuse. C'est là qu'il donne encore carrière à ses boutades habituelles sur l'Opéra, où l'on avait offert cependant de lui rendre ses entrées : — « Après m'avoir ôté les entrées quand j'étois à Paris, dit-il, me les rendre quand je n'y suis plus, n'est-ce pas joindre la raillerie à l'insulte ? Ne sçavent-ils pas bien que je n'ai ni le moyen, ni l'intention de profiter de leur offre ? Eh ! pourquoi diable irois-je si loin chercher leur Opéra ! *n'ai-je pas tout à ma porte les chouettes de la forêt de Montmorency ?* ». On n'est pas plus galant.

Tout finit cependant par s'arranger plus tard, et en rappelant ces faits dans les *Confessions*, où il dit : « La direction de l'Opéra a continué de disposer comme de son propre bien et de faire son profit du *Devin du village*, qui très incontestablement n'appartient qu'à moi seul, » Rousseau ajoute en note : « Il lui appartient depuis lors, par un accord qu'elle a fait avec moi tout nouvellement. »

J'ai dit que *le Devin du village* avait fourni à l'Opéra une carrière de soixante-seize ans. En 1803, pour le début de Nourrit père, on en fit une reprise importante : Nourrit se montrait dans le rôle de Colin, et c'est l'admirable Mme Branchu qui jouait celui de Colette. A cette occasion de nouveaux récitatifs avaient été écrits et l'instrumentation avait été refaite

entièrement par Lefebvre, bibliothécaire de l'Opéra, si bien que la partitionnette du *Devin du village* devenait ainsi comme une sorte de couteau à Jeannot musical. L'ouvrage, sous cette nouvelle forme, resta au répertoire jusqu'en 1826, époque de l'arrivée de Rossini à Paris, où l'on en fit encore une reprise. C'est peu d'années après, en 1829, qu'il en disparut sans retour, à la suite d'une manifestation bizarre qui causa comme un semblant de scandale. L'auteur du *Barbier de Séville* et de *Guillaume Tell* se trouvait un soir à l'Opéra, assistant à un spectacle dans lequel était compris *le Devin du village*, joué par Adolphe Nourrit (fils), Dérivis et Mme Damoreau. La pièce finissait, lorsqu'un mauvais plaisant, sans doute pour indiquer son âge et qu'il se faisait temps de la remiser, s'avisa de lancer sur la scène une abominable perruque poudrée, qui vint s'abîmer aux pieds de Colette, émue autant que surprise de cet envoi d'un nouveau genre. L'administration de l'Opéra se le tint pour dit, et jamais plus, depuis lors, il ne fut question du *Devin du village* à ce théâtre.

On le vit cependant reparaître encore une fois, dans une représentation solennelle, non à l'Opéra, mais à la Comédie-Française. C'était le 29 mai 1838, pour la représentation de retraite de Mme Paradol, la tragédienne, mère de Prévost-Paradol. A l'encontre de ce qui se produit souvent dans ces sortes de circonstances, le spectacle était cette fois vraiment curieux au point de vue artistique, car il comprenait *Athalie* avec les chœurs écrits jadis par Boieldieu et qui étaient inconnus à Paris, et *le Devin du village* joué par Jenny Colon, Roger et Dérivis, avec les deux sœurs Thérèse et Fanny Elssler, les danseuses célèbres, dans le divertissement.

Et depuis lors on a revu encore *le Devin du village*. Le 2 septembre 1864 la gentille pastorale de Rousseau était offerte de nouveau au public, mais sur la scène du Vaudeville (alors place de la Bourse), où elle fut jouée pendant quelques soirs par Mlle Laporte, MM. Troy et Leroi. Pour cette nouvelle apparition elle avait encore été l'objet d'une nouvelle orchestration, dont le soin avait été confié au compositeur Justin Cadaux, auteur de quelques gentils opéras-comiques (*Colette*, *les Deux Jaket*, etc.), mort il y a quelque vingt-cinq ans. Enfin,

pour être complet, je ne veux pas oublier de rappeler les très agréables représentations du *Devin* que nous avons vues il y a trois ou quatre ans au gentil petit théâtre lyrique de la Galerie Vivienne, aujourd'hui disparu, et où le rôle de Colette était tenu d'une façon tout à fait exquise par une jeune et charmante artiste, M[me] Boursier.

Cette histoire d'une opérette célèbre se complète encore par ce fait que, le 26 septembre 1753, la Comédie-Italienne donnait sous ce titre : *les Amours de Bastien et de Bastienne*, une « parodie » du *Devin du village*, qui avait pour auteurs M[me] Favart et Harny, et pour interprètes la même M[me] Favart (Bastienne), Rochard (Bastien) et Chamville (le sorcier Colas). Et ce qu'il y a de curieux, c'est que cette parodie, qui était en réalité une simple imitation, traduite en allemand sous le titre de *Bastien et Bastienne* et représentée en 1768 à Vienne, ou plutôt dans la maison de campagne d'un riche dilettante viennois, le docteur Antoine Mesmer, (précisément l'auteur de la théorie du magnétisme animal), avait été mise en musique par un compositeur de douze ans, qui n'était autre que.... Mozart en personne. Rousseau et Mozart ! voilà deux noms qu'on ne s'attendait guère à voir en quelque sorte accouplés (1).

(1) Un dernier détail relatif au *Devin du village*. Dans son article consacré au compositeur anglais Charles Burney, auteur de la célèbre *General History of music*, Fétis dit : « Burney composa pour le théâtre de Drury-Lane un divertissement intitulé *the Cunningman* (l'Homme adroit), qu'il avait traduit du *Devin du village* de J.-J. Rousseau. Cet ouvrage ne réussit pas, quoique la musique fût, dit-on, fort jolie. » D'autre part, on lit dans les *Anecdotes dramatiques*, publiées en 1775, du vivant de Rousseau : « En 1766, lorsque M. Rousseau étoit en Angleterre, M. Burney traduisit son *Devin du village* en anglois *et adapta ses paroles angloises à la musique françoise*. Cette pièce fut jouée au théâtre de Drury-Lane, avec un succès partagé. Elle étoit soutenue par le parti anglois contre le parti écossois, qui avoit entrepris de la faire tomber et qui interrompit les premières représentations par le bruit le plus affreux. » Qui a raison, de Fétis, qui laisse entendre que Burney écrivit lui-même la musique du livret du *Devin du village* traduit par lui, ou du rédacteur des *Anecdotes dramatiques*, affirmant que le traducteur se borna à adapter les paroles anglaises à la musique de Rousseau et donnant sur la représentation de l'ouvrage des détails d'une certaine précision ? Je ne saurais le dire et ne puis que reproduire exactement les deux versions, n'ayant trouvé dans la correspondance de Rousseau aucun renseignement à ce sujet.

V

LA GUERRE DES BOUFFONS. — LES ÉCRITS DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU SUR LA MUSIQUE

Le Devin du village avait vu le jour au plus fort de cette querelle mémorable connue sous le nom de guerre des Bouffons, qui partageait tout le Paris artiste et dilettante en deux camps ennemis, aussi acharnés l'un contre l'autre que s'il se fût agi d'une de ces grosses questions sociales ou politiques qui bouleversent un pays, et qui allait donner à Rousseau l'occasion de déployer son admirable talent de polémiste.

On sait que dans le courant de l'année 1752 une petite troupe de chanteurs italiens, à la tête desquels se trouvaient le bouffon Manelli et la charmante Anna Tonelli, s'en vint à Paris après avoir donné une série de représentations à Strasbourg et à Rouen, et obtint du roi l'autorisation de se montrer à l'Opéra et d'offrir au public les jolis *intermezzi* qui constituaient son répertoire (1). Ces chanteurs débutèrent, le 1er août 1752, par l'adorable chef-d'œuvre de Pergolèse, *la Serva padrona*, qui obtint un succès prodigieux et auquel ils firent succéder, le 22 du même mois, *il Giuocatore* (le Joueur), autre intermède, dont la musique était de différents auteurs, mais particulièrement d'Orlandini. Encouragés par l'accueil que leur valaient, avec leur talent, la valeur des œuvres représentées et la nouveauté d'un spectacle qui charmait le public, ils donnèrent encore, le 19 septembre, *il Maestro di musica*, de Pergolèse, puis, successivement, *la Finta Cameriera* (la Servante supposée), de Latilla, *la Donna superba* (la Femme orgueilleuse), de Rinaldo de Capone, *la Scaltra Governatrice* (*la Gouvernante rusée*), de Cocchi, *il Cinese rimpatriato* (le Chinois rapatrié), de Selletti, *la Zingara* (la Bohémienne), de Rinaldo, *gli Artigiani arrichiti* (les Artisans

(1) Les autres acteurs de cette troupe intéressante étaient Lazzari, Cosini, Guerrieri et *le signore* Lazzari et Rossi.

enrichis), de Latilla, *il Paratajo*, de Jomelli, *Bertoldo in corte*, de Ciampi, et enfin *i Viaggiatori*, de Leonardo Leo. C'est le succès de plus en plus prononcé qu'ils obtinrent avec ces différents ouvrages qui fit éclater cette fameuse querelle des *bouffonnistes* et des *lullistes*, baptisée du nom de *guerre des coins*. Le public français, qui jusqu'alors ne connaissait rien de la musique italienne, fit en effet à ces acteurs un accueil plein de chaleur, et c'est alors que quelques partisans ultra-passionnés de cette musique voulurent profiter de la circonstance pour battre en brèche la musique française et la déclarer incapable de jamais rien produire qui pût supporter la comparaison. De là le signal des hostilités, qui furent vives et prolongées, et dont Rousseau, qui se montra l'un des défenseurs les plus ardents des Italiens, racontait ainsi la naissance :

Les bouffons firent à la musique italienne des sectateurs très ardents : tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'État ou de religion. L'un, plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenoit la musique française ; l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, étoit composé des vrais connoisseurs et des gens à talent, des hommes de génie. Son petit peloton se rassembloit à l'Opéra, sous la loge de la reine. L'autre parti remplissoit le reste du parterre et de la salle, mais son foyer principal étoit sous la loge du roi. Voilà d'où viennent ces noms de partis célèbres en ces temps-là de *coin du roi* et de *la reine* (1). La querelle en s'animant produisit des brochures. Le coin du roi voulut plaisanter, il fut moqué par *le Petit Prophète* ; il voulut se mêler de raisonner, il fut écrasé par la *Lettre sur la musique françoise*. Ces deux petits écrits, l'un de Grimm, l'autre de moi, sont les seuls qui survivent de cette querelle ; tous les autres sont déjà morts (2).

Rousseau réserve naturellement ici le beau rôle à lui et à ses amis. Ils sont « vifs », ils sont « fiers », ils sont « enthousiastes », et leurs adversaires n'ont rien de tout cela. C'est le

(1) Mme de Pompadour s'était ouvertement prononcée en faveur de la musique française et avait, naturellement, rangé le roi à son opinion. De là vient que ceux des spectateurs qui servaient cette même cause avaient tout naturellement choisi pour lieu de ralliement le côté de la salle où se trouvait placée la loge du souverain.

(2) *Confessions*, livre VIII.

cours ordinaire des choses en pareil cas. Ce qui est particulier, et ce dont nul, à ma connaissance, n'a fait la remarque depuis cent cinquante ans, c'est que les trois écrivains qui se sont montrés les ennemis les plus fougueux de la musique française en cette circonstance, ceux qui menèrent la campagne avec le plus de vigueur contre elle et en faveur de la musique italienne, étaient précisément trois étrangers, c'est-à-dire, avec Rousseau, Grimm et le baron d'Holbach. Je n'en tire pas d'autre conséquence, et me borne à le constater. Mais il serait injuste de croire Rousseau sur parole et d'admettre que, seuls, lui et les siens firent preuve d'esprit et de talent dans cette guerre de brochures, de pamphlets et de libelles qui pleuvaient alors de tous côtés. Parmi les écrits publiés en réponse à ceux des ultra-Italiens par Fréron, Cazotte, Pidansat de Mairobert, l'abbé Laugier, le P. Castel et autres, il en est de très plaisants, de très mordants, et qui ne manquent assurément ni de verve, ni de piquant, ni d'esprit.

C'est Grimm qui ouvrit le feu en publiant sa *Lettre de M. Grimm sur « Omphale », tragédie lyrique reprise par l'Académie royale de musique le 14 janvier 1752* (1). Il n'était pas encore question de la musique italienne à l'Opéra, où elle ne devait faire son apparition que six mois plus tard. Néanmoins, et tout en rendant justice au génie de Rameau, Grimm attaquait avec vivacité le genre de l'opéra français à propos d'*Omphale*, qui n'en était qu'un produit très secondaire, et partait de là pour faire un éloge excessif de la musique italienne, qu'il avait eu l'occasion de connaître avant de venir en France. Cette brochure, qui fit un bruit du diable, ayant suscité une réplique, à laquelle Grimm répondit en publiant une seconde Lettre sur le même sujet, Rousseau, qui ne demandait pas mieux que d'entrer dans la danse, publia à son tour son premier pamphlet : *Lettre à M. Grimm au sujet des Remarques ajoutées à sa lettre sur « Omphale »* (2). Comme forme elle est très intéressante, cette Lettre, à laquelle Rousseau ne mit point son nom et qui resta anonyme :

(1) *Omphale* était un opéra de Destouches dont la première représentation remontait au 10 novembre 1701 et dont c'était la quatrième reprise.

(2) Paris, 1752, in-8° de 29 pp.

comme fond, c'est, ainsi que celle de Grimm, une diatribe contre la musique française. Grimm ayant, dans la sienne, exalté un opéra bouffe de Rameau, *Platée*, Rousseau en tire prétexte de cette comparaison, par laquelle il estime caractériser la musique française : — « Je n'examine point si le genre bouffon existe réellement dans la musique françoise. Ce que je sais très bien, c'est qu'il doit nécessairement être autre que le genre bouffon de la musique italienne : *une oie grasse ne vole point comme une hirondelle.* » On sent quelle est l' « oie grasse ».

Ce qu'il y a de plus intéressant dans la Lettre de Rousseau, c'est le jugement qu'il porte sur Rameau. Quand il le considère comme théoricien, il prouve suffisamment qu'il ne l'a pas compris lorsqu'il dit : — « Ses différens ouvrages ne renferment rien de neuf ni d'utile, que le principe de la basse fondamentale. » Voilà qui est net, mais qui ne fait pas honneur à son jugement. Plus digne d'attention est son appréciation du génie de Rameau comme compositeur, parce qu'elle s'efforce d'être plus raisonnée. Pas beaucoup plus juste, néanmoins. Ici, on pressent l'auteur du *Devin du village*, l'amateur de petits airs, de petites chansons, de petite musique, à qui échappe complètement la conception d'une grande œuvre, complexe, animée, émouvante. Il faudra vingt-cinq ans à Rousseau pour qu'il en vienne à comprendre, à saisir, à admirer la grandeur de la musique dans celle de Gluck. Voici le morceau : on me pardonnera, en faveur de son intérêt, la longueur de la citation :

Il faut reconnoître dans M. Rameau un très grand talent, beaucoup de feu, une tête bien sonnante, une grande connoissance des renversements harmoniques (!) et de toutes les choses d'effet ; beaucoup d'art pour s'approprier, dénaturer, orner, embellir les idées d'autrui, et retourner les siennes ; assez peu de facilité pour en inventer de nouvelles ; plus d'habileté que de fécondité, plus de savoir que de génie, ou du moins un génie étouffé par trop de savoir ; mais toujours de la force et de l'élégance, et très souvent du beau chant (1).

Son récitatif est moins naturel, mais beaucoup plus varié que celui de Lulli ; admirable dans un petit nombre de scènes, mauvais presque

(1) Il n'y a tout de même que Rousseau pour refuser à Rameau le don de l'invention

partout ailleurs, ce qui est peut-être autant la faute du genre que la sienne : car c'est souvent pour avoir trop voulu s'asservir à la déclamation qu'il a rendu son chant baroque et ses transitions dures. S'il eût eu la force d'imaginer le vrai récitatif et de le faire passer chez cette troupe moutonnière, je crois qu'il y eût pu exceller.

Il est le premier qui ait fait des symphonies et des accompagnemens travaillés, et il en a abusé. L'orchestre de l'Opéra ressembloit, avant lui, à une troupe de quinze-vingts attaquée de paralysie. Il les a un peu dégourdis. Ils assurent qu'ils ont actuellement de l'exécution ; mais je dis, moi, que ces gens-là n'auront jamais ni goût ni âme. Ce n'est encore rien d'être ensemble, de jouer fort ou doux et de bien suivre un acteur. Renforcer, adoucir, appuyer, dérober des sons, selon que le bon goût ou l'expression l'exigent, prendre l'esprit d'un accompagnement, faire valoir et soutenir des voix, c'est l'art de tous les orchestres du monde, excepté celui de notre Opéra.

Je dis que M. Rameau a abusé de cet orchestre tel quel. Il a rendu ses accompagnemens si confus, si chargés, si fréquens, que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel de divers instrumens pendant l'exécution de ses opéras, qu'on auroit tant de plaisir à entendre s'ils étourdissoient un peu moins les oreilles. Cela fait que l'orchestre, à force d'être sans cesse en jeu, ne frappe jamais et manque presque toujours son effet.

Il faut qu'après une scène de récitatif un coup d'archet inattendu réveille le spectateur le plus distrait et le force d'être attentif aux images que l'auteur va lui présenter, ou de se prêter aux sentimens qu'il veut exciter en lui. Voilà ce qu'un orchestre ne fera point quand il ne cesse de racler.

Une autre raison plus forte contre les accompagnemens trop travaillés, c'est qu'ils font tout le contraire de ce qu'ils devroient faire. Au lieu de fixer plus agréablement l'attention du spectateur, ils la détruisent en la partageant. Avant qu'on me persuade que c'est une belle chose que trois ou quatre dessins entassés l'un sur l'autre par trois ou quatre espèces d'instrumens, il faudra qu'on me prouve que trois ou quatre actions sont nécessaires dans une comédie. Toutes ces belles finesses de l'art, ces imitations, ces doubles dessins, ces basses contraintes, ces contre-fugues ne sont que des monstres difformes, des monumens de mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres comme dans leur dernier asile.

Pour revenir à M. Rameau et finir cette digression, je pense que personne n'a mieux que lui saisi l'esprit des détails, personne n'a mieux su l'art des contrastes ; mais en même tems personne n'a moins su donner à ses opéras cette unité si savante et si désirée ; et il est peut-

être le seul au monde qui n'ait pu venir à bout de faire un bon ouvrage de plusieurs beaux morceaux fort bien arrangés.

Et quand Rousseau n'hésitait pas à formuler ce jugement, qu'on peut croire très sincère de sa part, Rameau avait donné tous ses beaux chefs-d'œuvre : *Hippolyte et Aricie*, *les Indes galantes*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Zoroastre* !...

Mais tout ceci n'était que l'avant-coureur de la grande mêlée. L'arrivée des Italiens à l'Opéra donna un nouvel aliment aux hostilités, qui bientôt reprirent de plus belle et éclatèrent avec une sorte de furie. Cette fois ce fut le baron d'Holbach qui ouvrit la marche avec sa *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra;* Grimm s'empressa de lui emboîter le pas avec son *Petit Prophète de Boehmischbroda*, pamphlet piquant, cinglant et mordant, qui est resté justement fameux. Puis ce fut une averse, un déluge d'écrits satiriques de toute sorte, en prose ou en vers, petites brochures, petits pamphlets, petits libelles, qui semblaient tomber des nues, dans lesquels les adversaires se gourmaient à qui mieux mieux, défendaient leurs idées avec une énergie fiévreuse, combattaient à coups d'épithètes lorsqu'ils étaient à bout d'arguments, et ripostaient entre eux avec une âpreté, une animosité, parfois même une violence dont on n'avait pas d'exemple jusqu'alors en des discussions de ce genre. On vit paraître successivement la *Réponse du coin du Roi au coin de la Reine*, de l'abbé de Voisenon, l'*Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra sur la plainte du milieu du parterre intervenant dans la querelle des deux coins*, du baron d'Holbach, *les Prophéties du grand Prophète Monet*, de Pidansat de Mairobert, *la Guerre de l'Opéra*, *lettre écrite à une dame de province par quelqu'un qui n'est ni d'un coin ni de l'autre*, etc., etc. Enfin Rousseau, qui venait de donner à l'Opéra son *Devin du village*, rentra tout à coup dans la lice et, au moment même où la querelle semblait près de s'apaiser, la ranima et lui rendit une nouvelle vigueur en lançant dans le public sa fameuse *Lettre sur la musique françoise*.

Cette *Lettre*, qui, la circonstance disparue, ne fût pas restée célèbre sans le nom de son auteur, ne pouvait manquer alors de faire un bruit du diable, et son apparition soudaine, que

rien n'avait préparée ni fait prévoir, fut un véritable événement qui causa dans tous les milieux artistiques une émotion indescriptible et comme une sorte de scandale. On avait pu croire au moins à l'apparence d'une trêve entre les partisans de la musique italienne et les tenants de la musique française, les esprits avaient semblé se calmer, les cerveaux s'étaient apaisés, lorsque, sur ce coup de tonnerre, la lutte reprit de plus belle et avec un redoublement de rage. Ce fut alors un réveil général, un rappel de toutes les rancunes et de toutes les colères, et le signal d'une nouvelle pluie de brochures, d'un débordement d'écrits de tout genre, dans la plupart desquels Rousseau était pris à partie avec une violence extrême, malmené à dire d'expert et accablé des critiques les plus virulentes. Le fameux pamphlétaire Fréron, l'audacieux ennemi de Voltaire, donna le ton en faisant paraître, dans ses *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, deux articles cinglants qu'il ne tarda pas à reproduire en forme de brochure et sous le titre de *Lettres sur la musique française en réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau ;* Cazotte, qui ne pensait pas encore à son *Diable amoureux*, lança de son côté un libelle intitulé *Observations sur la Lettre de J.-J. Rousseau au sujet de la musique française ;* un musicien obscur nommé Yso se signala par une *Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique ;* un artiste de l'orchestre de l'Opéra, Travenol, auteur, avec Durey de Noinville, d'une Histoire de ce théâtre, publia une facétie qu'il appela *Arrest du conseil d'Etat d'Apollon rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra contre J.-J. Rousseau, copiste de musique ;* de la part de l'abbé Laugier ce fut une *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*.... Je ne saurais tout citer, tellement le mouvement fut intense et la poussée vigoureuse, et je dois borner là mon énumération. Mais il semblait que tout le clan artistique fût en ébullition, qu'une fièvre générale se fût emparée de tous les esprits, que quiconque pouvait tenir une plume devait participer à la lutte, que les combattants enfin ne sauraient jamais être trop nombreux, si bien que ceux-ci se multipliaient et que chaque jour qui s'écoulait voyait éclore un nouveau pamphlet dont les apostrophes, les quolibets, les sarcasmes et les injures allaient s'abattre sur l'imprudent qui

avait rouvert avec tant d'inconséquence une dispute que chacun croyait éteinte (1).

Rousseau a constaté lui-même, non sans quelque exagération, l'effet produit par sa *Lettre* : — « La *Lettre sur la musique*, dit-il, fut prise au sérieux et souleva contre moi toute la nation, qui se crut offensée dans sa musique. La description de l'incroyable effet de cette brochure seroit digne de la plume de Tacite. C'étoit le tems de la grande querelle du parlement et du clergé. Le parlement venoit d'être exilé ; la fermentation étoit au comble : tout menaçoit d'un prochain soulèvement. La brochure parut ; à l'instant toutes les autres querelles furent oubliées : on ne songea qu'au péril de la musique françoise, et il n'y eut plus de soulèvement que contre moi. Il fut tel que la nation n'en est jamais bien revenue. A la cour, on ne balançoit qu'entre la Bastille et l'exil, et la lettre de cachet allait être expédiée, si M. de Voyer n'en eût fait sentir le ridicule. Quand on lira que cette brochure a peut-être empêché une révolution dans l'État, on croira rêver. C'est pourtant une vérité bien réelle, que tout Paris peut encore attester, puisqu'il n'y a pas aujourd'hui plus de quinze ans de cette singulière anecdote » (2).

Ici, vraiment, Rousseau donne trop d'importance à sa *Lettre*, et l'on peut croire que la Bastille et l'exil étaient un fruit de son imagination surexcitée ; il était, on le sait, toujours porté

---

(1) La *Lettre sur la musique françoise* n'amena pas moins de trente réponses. Quant au nombre total des écrits de tout genre qui constituent la polémique relative à cette fameuse guerre des coins, il s'élève à soixante-trois, qui furent publiés dans le cours de quatre années. Pour ce qui est de leurs auteurs, on y trouve, en dehors des noms cités plus haut, ceux de l'académicien Boissy, du compositeur Blainville, auteur d'une *Histoire de la musique*, du peintre et compositeur Dandré-Bardon, du P. Castel, jésuite, qui s'occupait à la fois de mathématiques et de musique, du vielliste Bâton le jeune, de Suard et de l'abbé Arnaud, qui prirent plus tard une part si active à la guerre des gluckistes et des piccinnistes, de l'auteur dramatique Pierre de Morand, du chevalier de la Morlière, l'auteur du fameux roman d'*Angola*, du notaire Robineau, du négociant de Rochemont, compatriote de Jean-Jacques, de Marin, auteur d'une *Histoire du sultan Saladin*, de Rameau, enfin de divers littérateurs ou simples amateurs tels que l'abbé Aubert, Caux de Cappeval, l'abbé de Caveirac, Jourdan, de Bonneval, Coste d'Arnobat, etc., sans compter les anonymes restés inconnus. On a appliqué le nom de Diderot à une ou deux de ces brochures anonymes, mais le fait n'est rien moins que prouvé.

(2) *Confessions*, livre VIII.

à se croire persécuté. Mais, pour le reste, nous avons vu ce qu'il en était.

Si nous voulons examiner cette fameuse *Lettre*, nous y voyons que Rousseau se donne beaucoup de peine pour essayer de prouver que la musique française est détestable et qu'elle ne peut et ne pourra jamais être que telle, parce que la langue française est radicalement hostile à la musique ; de telle sorte que même un musicien qui aurait du génie serait dans l'impossibilité de le manifester à cause de l'impropriété musicale de la langue. Il accumule à ce sujet une foule de prétendus exemples, de raisons des plus bizarres, et pose en axiomes quantité de sentences qui, comme on le pense, ne reposent sur aucun fondement et ne peuvent aujourd'hui que nous faire sourire. En effet, après les chefs-d'œuvre auxquels elle a donné lieu, nous pouvons croire actuellement que la langue française a fait ses preuves au point de vue musical, et qu'il ne reste rien des sophismes de Rousseau.

Ce qu'on pourrait appeler le « dada » de Rousseau, c'est ce qu'il appelle lui-même, dans sa *Lettre*, « l'unité de mélodie », et qui réduirait la musique dramatique à sa plus rudimentaire expression, puisqu'il en proscrirait toute espèce d'accompagnement différent de la partie de chant, toute apparence de dessin symphonique qui s'écarterait de celle-ci, et qu'il voudrait que ce chant fût constamment doublé par les divers éléments de l'orchestre, afin de ne pas troubler l'auditeur dans le désir et la possibilité de l'entendre. « Que si le sens des paroles, dit-il, comporte une idée accessoire que le chant n'aura pas pu rendre, le musicien l'enchâssera dans des silences ou dans des tenues (!), de manière qu'il puisse la présenter à l'auditeur sans le détourner de celle du chant... Voilà tout ce que la règle de l'unité peut accorder au goût du musicien pour parer le chant ou le rendre plus expressif, soit en embellissant le sujet principal, soit en y en ajoutant un autre qui lui reste assujetti : mais de faire chanter à part des violons d'un côté, de l'autre des flûtes, de l'autre des bassons, chacun sur un dessin particulier et presque sans rapport entre eux, et d'appeler tout ce chaos de la musique, c'est insulter également l'oreille et le jugement des auditeurs. » Et il poursuit :

« A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, *qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire.* » Décidément, Rousseau va trop loin.

Pourtant il va plus loin encore, et après avoir supprimé l'orchestre il veut supprimer jusqu'à l'harmonie. Ceci est vraiment curieux :

« Vous ressouvenez-vous, Monsieur, d'avoir entendu quelquefois, dans les intermèdes qu'on nous a donnés cette année, le fils de l'entrepreneur italien, jeune enfant de dix ans au plus, accompagner quelquefois à l'Opéra ? Nous fûmes frappés, dès le premier jour, de l'effet que produisait sous ses petits doigts l'accompagnement du clavecin ; et tout le spectacle s'aperçut, à son jeu précis et brillant, que ce n'étoit pas l'accompagnateur ordinaire. Je cherchai aussitôt les raisons de cette différence, car je ne doutois pas que le sieur Noblet ne fût bon harmoniste et n'accompagnât très exactement ; mais quelle fut ma surprise, en observant les mains du petit bonhomme, de voir qu'il ne remplissoit presque jamais les accords, qu'il supprimoit beaucoup de sons, et n'employoit très souvent que deux doigts, dont l'un sonnoit presque toujours l'octave de la basse ! Quoi ! disois-je en moi-même, l'harmonie complète fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, et nos accompagnateurs, en rendant tous les accords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui-ci, *avec moins de sons, fait plus d'harmonie* (!!), ou, du moins, rend son accompagnement plus sensible et plus agréable ! Ceci fut pour moi un problème inquiétant ; et j'en compris encore mieux toute l'importance quand, après d'autres observations, je vis que les Italiens accompagnoient tous de la même manière que le petit bambin, et que, par conséquent, cette épargne dans leur accompagnement devoit tenir au même principe que celle qu'ils affectent dans leur partition.

Rousseau, qui, à certains égards, était doué d'un sens musical très fin, ou plutôt, car ce n'est pas la même chose, d'une extrême sensibilité et d'une impressionnabilité très vive par rapport à la musique, avait cependant l'oreille complètement fermée au sentiment de l'harmonie. Tout nous le prouve,

aussi bien ses observations et ses dissertations sur la musique que sa musique même. Cette lacune dans son entendement lui faisait considérer comme une monstruosité la moindre apparence de complication dans la trame musicale. Une imitation, un simple contre-chant (ce qu'il traitait bénévolement de contre-fugue, de fugue renversée, etc., sans trop savoir ce qu'il disait) était tenu par lui pour un élément perturbateur et pernicieux, et le mettait hors des gonds ; et son horreur — le mot n'est pas trop fort — son horreur pour la musique française provenait précisément de ce fait que cette musique, douée d'un sens dramatique plus profond, d'une vérité scénique plus étudiée, était moins simple, plus travaillée que la musique italienne, qui se bornait à le bercer doucement et à l'enchanter par la grâce et la mollesse de ses cantilènes. On vient de voir ce qu'il pensait de l'harmonie « mutilée », c'est-à-dire des accords incomplets, qui, *avec moins de sons, font plus d'harmonie* ; il en déduit ce principe, en l'appliquant justement à la musique française : — « C'est donc un principe certain et fondé sur la nature (!!), que toute musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où tous les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, *mais avoir très peu d'expression*, ce qui est précisément le caractère de la musique française. »

Ici, toute discussion serait superflue, aussi bien qu'en ce qui concerne l'opinion de Rousseau relativement à la prétendue incompatibilité d'humeur qui existerait entre la langue française et la musique. Sur ce point, nous avons justement à lui opposer le sentiment d'un musicien italien qui ne partageait pas ses idées et qui, comme le philosophe grec, prouvait le mouvement en marchant. Je veux parler du compositeur Duni, qui, après avoir vécu plusieurs années à la cour alors toute française du duc de Parme, avoir écrit pour ce prince deux ou trois ouvrages sur paroles françaises, était venu à Paris, où il allait être, avec Philidor et Monsigny, l'un des véritables créateurs du genre de l'opéra-comique. Il venait de donner ici sa première pièce, *le Peintre amoureux de son modèle*, il en publiait la partition, et en tête de celle-ci plaçait ce petit « avertissement », dans lequel il visait directement Rousseau :

Tandis qu'à Paris un auteur s'efforçoit de prouver que la langue qu'on y parle n'étoit pas faite pour estre mise en musique, moy, italien, vivant à Parme, je ne mettois en chant que des paroles françoises. Je suis venu icy rendre hommage à la langue qui m'a fourni de la mélodie, du sentiment et des images. L'auteur anti-françois aurait dû aller en Italie et ne faire chanter que des paroles italiennes : il a fait *le Devin du village ;* il n'y a jamais eu d'inconséquence aussi aimable ; il est fâcheux qu'il n'ait pas continué ; il a craint sans doute que ses ouvrages ne fissent trop grand tort à ses propositions.

Cet Italien maniait assez bien l'ironie, et même la langue française, cette langue que Rousseau déclarait si hostile à la musique, et qui lui faisait écrire cette phrase, conclusion brutale de sa trop fameuse *Lettre :* — « Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique françoise, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant françois n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs françois ne sont point des airs ; que le récitatif françois n'est point du récitatif. *D'où je conclus que les François n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.* » Et Rousseau écrivait cela alors que Rameau était dans tout l'éclat de sa gloire, alors que Monsigny, Philidor et Grétry s'apprêtaient à nous donner, pendant un quart de siècle, tant de délicieux petits chefs-d'œuvre (1) !

On se demande ce qui avait pu motiver la haine que Rousseau ne cessa jamais de manifester et contre la musique française et contre notre Opéra. En ce qui touche celui-ci, cette haine tournait à la fureur, et il ne manquait jamais de l'assouvir. Il en parle partout, et toujours de la même façon : dans les *Confessions*, dans ses nombreuses brochures, dans ses *Dialogues*, et jusque dans *la Nouvelle Héloïse*, où l'on peut s'étonner de voir paraître l'Opéra, et où il s'étend complaisamment à

(1) La *Lettre sur la musique françoise* parut au mois de Novembre 1753. Dès l'année suivante, le célèbre écrivain musical allemand Marpurg en donnait une analyse dans ses *Essais historiques et critiques pour servir au progrès de la musique* (tome I, pages 57-58). Plus récemment, un autre écrivain allemand, J. Schlett, a donné une traduction complète de ce pamphlet (Sulzbach, Seidel, 1892, in-8°).

son sujet, l'abreuvant de critiques et de sarcasmes qu'il étend jusqu'aux détails les plus infimes, non sans que le chapitre ne soit d'ailleurs curieux et intéressant. C'est ainsi qu'il met en scène Saint-Preux, écrivant à Mme d'Orbe (1) :

C'est à vous, charmante cousine, qu'il faut rendre compte de l'Opéra ; car bien que vous ne m'en parliez point dans vos lettres et que Julie vous ait gardé le secret, je vois d'où lui vient cette curiosité. J'y fus une fois pour contenter la mienne ; j'y suis retourné pour vous deux autres fois. Tenez-m'en quitte, je vous prie, après cette lettre. J'y puis retourner encore, y bâiller, y souffrir, y périr pour votre service ; mais y rester éveillé et attentif, cela ne m'est pas possible.

Avant de vous dire ce que je pense de ce fameux théâtre, que je vous rende compte de ce qu'on en dit ici ; le jugement des connoisseurs pourra redresser le mien si je m'abuse.

L'Opéra de Paris passe, à Paris, pour le spectacle le plus pompeux, le plus voluptueux, le plus admirable qu'inventa jamais l'art humain. C'est, dit-on, le plus superbe monument de la magnificence de Louis XIV. Il n'est pas si libre à chacun que vous le pensez de dire son avis sur ce grave sujet. Ici l'on peut disputer de tout, hors de la musique et de l'Opéra ; il y a du danger à manquer de dissimulation sur ce seul point. La musique françoise se maintient par une inquisition très sévère, et la première chose qu'on insinue par forme de leçon à tous les étrangers qui viennent dans ce pays, c'est que tous les étrangers conviennent qu'il n'y a rien de si beau dans le reste du monde que l'Opéra de Paris. En effet, la vérité est que les plus discrets s'en taisent, et n'osent en rire qu'entre eux.

Il faut convenir pourtant qu'on y représente à grands frais, non seulement toutes les merveilles de la nature, mais beaucoup de merveilles bien plus grandes que personne n'a jamais vues ; et sûrement Pope a voulu désigner ce bizarre théâtre par celui où il dit qu'on voit pêle-mêle des dieux, des lutins, des monstres, des rois, des bergers, des fées, de la fureur, de la joie, un feu, une gigue, une bataille et un bal.

Cet assemblage si magnifique et si bien ordonné est regardé comme s'il contenait en effet toutes les choses qu'il représente. En voyant paroître un temple on est saisi d'un saint respect : et pour peu que la déesse en soit jolie, le parterre est à moitié païen.

Après avoir rapporté ce qu'on dit ailleurs de l'Opéra, le narrateur continue ainsi, sur le ton plaisant :

(1) Deuxième partie, lettre XXIII.

.... Voilà ce que j'ai pu recueillir des discours d'autrui sur ce brillant spectacle : que je vous dise à présent ce que j'y ai vu moi-même.

Figurez-vous une gaine large d'une quinzaine de pieds et longue à proportion ; cette gaine est le théâtre. Aux deux côtés on place par intervalle des feuilles de paravent, sur lesquelles sont grossièrement peints les objets que la scène doit représenter. Le fond est un grand rideau peint de même et presque toujours percé ou déchiré, ce qui représente des gouffres dans la terre ou des trous dans le ciel, selon la perspective. Chaque personne qui passe derrière le théâtre et touche le rideau produit, en l'ébranlant, une sorte de tremblement de terre assez plaisant à voir. Le ciel est représenté par certaines guenilles bleuâtres, suspendues à des bâtons ou à des cordes, comme l'étalage d'une blanchisseuse. Le soleil, car on l'y voit quelquefois, est un flambeau dans une lanterne. Les chars des dieux et des déesses sont composés de quatre solives encadrées et suspendues à une grosse corde en forme d'escarpolette ; entre ces solives est une planche en travers sur laquelle le dieu s'assied, et sur le devant pend un morceau de grosse toile barbouillée qui sert de nuage à ce magnifique char. On voit vers le bas de la machine l'illumination de deux ou trois chandelles puantes et mal mouchées qui, tandis que le personnage se démène et crie en branlant dans son escarpolette, l'enfument tout à son aise : encens digne de la divinité.

Comme les chars sont la partie la plus considérable des machines de l'Opéra, sur celle-là vous pouvez juger des autres. La mer agitée est composée de longues lanternes anglaises de toile ou de carton bleu, qu'on enfile à des broches parallèles et qu'on fait tourner par des polissons. Le tonnerre est une lourde charrette qu'on promène sur le cintre et qui n'est pas le moins touchant de cette agréable musique. Les éclairs se font avec des pincées de poix-résine qu'on projette sur un flambeau ; la foudre est un pétard au bout d'une fusée.

Le théâtre est garni de petites trappes carrées qui, s'ouvrant au besoin, annoncent que les démons vont sortir de la cave. Quand ils doivent s'élever dans les airs, on leur substitue adroitement de petits démons de toile brune empaillée, ou quelquefois de vrais ramoneurs qui branlent en l'air suspendus à des cordes, jusqu'à ce qu'ils se perdent majestueusement dans les guenilles dont j'ai parlé. Mais ce qu'il y a de réellement tragique, c'est quand les cordes sont mal conduites ou viennent à rompre, car alors les esprits infernaux et les dieux immortels tombent, s'estropient, se tuent quelquefois. Ajoutez à tout cela les monstres qui rendent certaines scènes fort pathétiques, tels que des dragons, des lézards, des tortues, des crocodiles, de gros crapauds qui

se promènent d'un air menaçant sur le théâtre et font voir à l'Opéra les Tentations de saint Antoine. Chacune de ces figures est animée par un lourdaud de Savoyard qui n'a pas l'esprit de faire la bête.

Voilà, ma cousine, en quoi consiste à peu près l'auguste appareil de l'Opéra, autant que j'ai pu l'observer du parterre à l'aide de ma lorgnette; car il ne faut pas vous imaginer que ces moyens soient fort cachés et produisent un effet imposant: je ne vous dis en ceci que ce que j'ai aperçu de moi-même et ce que peut apercevoir comme moi tout spectateur non préoccupé; on assure pourtant qu'il y a une prodigieuse quantité de machines employées à faire mouvoir tout cela; on m'a offert plusieurs fois de me les montrer; mais je n'ai jamais été curieux de voir comment on fait de petites choses avec de grands efforts.

C'est maintenant qu'il est question du personnel artistique, puis de la musique; et ici, par la plume de son interprète, Rousseau n'a plus de mesure et s'en donne à cœur-joie; chanteurs, orchestre, public même, tout y passe :

Le nombre des gens occupés au service de l'Opéra est inconcevable. L'orchestre et les chœurs composent ensemble près de cent personnes : il y a des multitudes de danseurs; tous les rôles sont doubles et triples, c'est-à-dire qu'il y a toujours un ou deux subalternes prêts à remplacer l'acteur principal, et payés pour ne rien faire jusqu'à ce qu'il lui plaise de ne rien faire à son tour, ce qui ne tarde jamais beaucoup d'arriver. Après quelques représentations, les premiers acteurs, qui sont d'importans personnages, n'honorent plus le public de leur présence; ils abandonnent la place à leurs substituts et aux substituts de leurs substituts. On reçoit toujours le même argent à la porte, mais on ne donne plus le même spectacle. Chacun prend son billet comme à une loterie, sans savoir quel lot il aura; et, quel qu'il soit, personne n'oseroit se plaindre; car, il faut que vous le sachiez, les nobles membres de cette Académie ne doivent aucun respect au public: c'est le public qui leur en doit.

Je ne vous parlerai point de cette musique: vous la connaissez. Mais ce dont vous ne sauriez avoir l'idée, ce sont les cris affreux, les longs mugissemens dont retentit le théâtre durant la représentation. On voit les actrices, presque en convulsion, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, l'estomac pantelant : on ne sait lequel est le plus désagréablement affecté de l'œil ou de l'oreille; leurs efforts font autant souffrir ceux qui les regardent que

leurs chants ceux qui les écoutent; et ce qu'il y a de plus inconcevable est que ces hurlemens sont presque la seule chose qu'applaudissent les spectateurs. A leur battement de mains, on les prendroit pour des sourds charmés de saisir par-ci par-là quelques sons perçans et qui veulent engager les acteurs à les redoubler. Pour moi, je suis persuadé qu'on applaudit les cris d'une actrice à l'Opéra comme les tours de force d'un bateleur à la foire : la sensation est déplaisante et pénible, on souffre tandis qu'ils durent; mais on est si aise de les voir finir sans accident qu'on en marque volontiers sa joie. Concevez que cette manière de chanter est employée pour exprimer ce que Quinault a jamais dit de plus galant et de plus tendre. Imaginez les Muses, les Grâces, les Amours, Vénus même, s'exprimant avec cette délicatesse, et jugez de l'effet. Pour les diables, passe encore : cette musique a quelque chose d'infernal qui ne leur messied pas. Aussi les magies, les évocations et toutes les fêtes du sabbat sont-elles toujours ce qu'on admire le plus à l'Opéra françois.

A ces beaux sons, aussi justes qu'ils sont doux, se marient très dignement ceux de l'orchestre. Figurez-vous un charivari sans fin d'instrumens sans mélodie, un ronron trainant et perpétuel de basses : chose la plus lugubre, la plus assommante que j'aie entendue de ma vie, et que je n'ai jamais pu supporter une demi-heure sans gagner un violent mal de tête. Tout cela forme une espèce de psalmodie à laquelle il n'y a pour l'ordinaire ni chant ni mesure. Mais quand par hasard il se trouve quelque air un peu sautillant, c'est un trépignement universel : vous entendez tout le parterre en mouvement suivre à grand'peine et à grand bruit un certain homme de l'orchestre (1). Charmés de sentir un moment cette cadence qu'ils sentent si peu, ils se tourmentent l'oreille, la voix, les bras, les pieds et tout le corps pour courir après la mesure, toujours prête à leur échapper; au lieu que l'Allemand et l'Italien, qui en sont intimement affectés, la sentent et la suivent sans aucun effort, et n'ont jamais besoin de la battre. Du moins Regianino m'a-t-il souvent dit que dans les opéras d'Italie, où elle est si sensible et si vive, on n'entend, on ne voit jamais dans l'orchestre ni parmi les spectateurs le moindre mouvement qui la marque.

Mais tout annonce en ce pays la dureté de l'organisme musical : les voix y sont rudes et sans douceur, les inflexions âpres et fortes, les sons forcés et trainans; nulle cadence, nul accent mélodieux dans les airs du peuple : les instrumens militaires, les fifres de l'infanterie, les trompettes de la cavalerie, tous les cors, tous les hautbois, les chanteurs des

(1) Le batteur de mesure.

rues, les violons de guinguette, tout cela est d'un faux à choquer l'oreille la moins délicate. Tous les talens ne sont pas donnés aux mêmes hommes; et en général le François paraît être de tous les peuples de l'Europe celui qui a le moins d'aptitude à la musique. Mylord Édouard prétend que les Anglois en ont aussi peu: mais la différence est que ceux-ci le savent et ne s'en soucient guère. au lieu que les François renonceroient à mille justes droits et passeroient condamnation sur toute autre chose plutôt que de convenir qu'ils ne sont pas les premiers musiciens du monde. Il y en a même qui regarderoient volontiers la musique à Paris comme une affaire d'État, peut-être parce que c'en fut une à Sparte de couper deux cordes à la lyre de Tymothée : à cela vous sentez qu'on a rien à dire. Quoi qu'il en soit, l'Opéra de Paris pourroit être une fort belle institution politique, qu'il n'en plairoit pas davantage aux gens de goût.

« Qui veut trop prouver ne prouve rien », dit la sagesse des nations, et cet adage peut en la circonstance s'appliquer à Rousseau. Quelles que pussent être, à cette époque, les imperfections de notre Opéra, elles n'allaient certainement pas jusqu'à le rendre aussi ridicule que le prétend son critique. D'ailleurs, comme on le voit, tout le monde a sa part, même en dehors de l'Opéra, dans la diatribe que Rousseau place sous la plume de Saint-Preux; et dans son désir de montrer l'indignité absolue de la France en matière musicale, dans sa ferme volonté de n'épargner rien ni personne, il descend jusqu'à s'en prendre aux airs populaires, aux musiques militaires, aux chanteurs des rues et aux musiciens de carrefour. Vraiment, c'est à croire que ce sujet le rendait enragé !

Néanmoins, c'est surtout à l'Opéra qu'il en voulait, c'est lui qui avait le don d'exciter sa haine, et il en donna la preuve en toute occasion. Pour exprimer son opinion à ce sujet il ne se contenta pas de sa fameuse *Lettre sur la musique françoise;* il voulut s'en prendre aussi au personnel exécutant de ce théâtre, et il publia sa *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, nouvelle apologie de la musique italienne qui, sous une forme en apparence plaisante, n'est autre chose qu'une satire violente et outrageante contre l'orchestre de l'Opéra, qu'il accuse non seulement d'une ignorance et d'une incapacité absolues, mais encore

d'une insigne mauvaise volonté lorsqu'il s'agissait pour lui d'accompagner les intermèdes italiens, faisant tous ses efforts pour les rendre méconnaissables, jouant faux, n'observant ni nuances ni mesure et mettant partout le désarroi. Ceci était vraiment une indignité de la part de Rousseau, et il y avait quelque chose d'étrange, pour ne pas dire plus, dans la conduite de ce prétendu musicien qui ne cessait de calomnier et de vilipender un théâtre en manière de remerciement pour l'hospitalité qu'il en avait reçue. Ce fut alors un haro formidable, un long cri de colère, et tout l'Opéra s'ameuta contre l'écrivain qui se rendait coupable d'un tel excès de plume, j'allais presque dire d'une telle forfaiture. Toutefois, comme toujours lorsqu'il s'agit de lui, Rousseau exagère les faits et pousse tout au tragique : — « ... Si l'on n'attenta pas à ma liberté, dit-il, l'on ne m'épargna pas du moins les insultes ; ma vie même fut en danger. L'orchestre de l'Opéra fit l'honnête complot de m'assassiner quand j'en sortirois. On me le dit ; je n'en fus que plus assidu à l'Opéra, et je ne sus que longtemps après que M. Ancelet, officier des mousquetaires, qui avoit de l'amitié pour moi, avoit détourné l'effet du complot en me faisant escorter à mon insu à la sortie du spectacle (1). »

La vérité est moins ténébreuse, et les faits se bornent à ceci. L'Opéra, si vertement critiqué par Rousseau et si fortement bousculé par lui — et cela au moment même où il venait de lui procurer un si grand succès par la représentation de son *Devin du village*, — l'Opéra, placé sous la protection royale

(1) *Confessions*, livre VIII. — Ancelet, major des mousquetaires noirs, qui s'occupait de musique en amateur, est l'auteur d'une brochure publiée en 1757 sous ce titre : *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*. Rousseau en parle encore dans un autre endroit de ses *Confessions* (livre VII) : « Ce fut à ce M. Ancelet, dit-il, que je donnai une petite comédie de ma façon, intitulée *les Prisonniers de guerre*, que j'avois faite après les désastres des François en Bavière et en Bohême, et que je n'osai jamais avouer ni montrer, et cela par la singulière raison que jamais le roi, ni la France, ni les François ne furent peut-être mieux loués, ni de meilleur cœur, que dans cette pièce, et que, républicain et frondeur en titre, je n'osois m'avouer panégyriste d'une nation dont toutes les maximes étoient contraires aux miennes. Plus navré des malheurs de la France que les François mêmes, j'avois peur qu'on ne taxât de flatterie et de lâcheté les marques d'un sincère attachement dont j'ai dit l'époque et la cause dans la première partie, et que j'étois honteux de montrer. » Cette comédie, *les Prisonniers de guerre*, se trouve dans toutes les éditions complètes de Rousseau.

et qui était un personnage redoutable, voulut se venger des attaques de celui qui, après l'accueil qu'il en avait reçu, se déclarait si ouvertement son ennemi. Les chanteurs et les musiciens de ce théâtre, cruellement malmenés par l'écrivain, s'avisèrent tout d'abord, un beau soir, de brûler Rousseau en effigie dans la grande cour du monument : ce fut, paraît-il, un spectacle animé et curieux, et la cérémonie, entourée d'une mise en scène spéciale et organisée avec une solennité tout à fait comique, fut on ne peut plus réjouissante. D'autre part, les directeurs eux-mêmes s'en mêlèrent, et pour punir Rousseau de la trop grande liberté de son langage, ne trouvèrent rien de mieux, nous l'avons vu, que de lui supprimer ses entrées, lesquelles ne lui furent rendues que vingt ans plus tard, sur les instances de Gluck, dont il s'était fait le champion. C'est à ceci que, en dehors des clameurs, se bornèrent contre lui les hostilités. Il n'en est pas moins vrai que si le désir de Rousseau avait été de faire du bruit à l'aide de son pamphlet, il y avait réussi, et peut-être au-delà de ses prévisions : il avait ameuté contre lui la cour et la ville, provoqué une véritable levée de boucliers, récolté des inimitiés sans nombre et excité toutes les fureurs. Il eût pu se tenir pour satisfait à moins.

Mais je n'en ai pas fini avec les écrits de Rousseau relatifs à la musique. Il y faut encore comprendre sa *Lettre à M. l'abbé Raynal*, au sujet d'un prétendu troisième mode musical imaginé par un nommé Blainville, son *Essai sur l'origine des langues*, et enfin sa réponse à une brochure de Rameau. La *Lettre à l'abbé Raynal* n'offre rien d'intéressant. L'*Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, renferme au contraire des vues ingénieuses et des remarques excellentes à côté de choses fort médiocres et de véritables hérésies musicales (1).

(1) L'*Essai sur l'origine des langues*, qui n'est pas spécialement musical, mais qui pourtant, sur ses vingt chapitres, en contient trois exclusivement consacrés à la musique, n'est pas toujours compris, dans les éditions complètes des œuvres de Rousseau, au nombre de ses « Écrits sur la musique. » Il y rentre cependant pour une part importante. Quant à la fameuse *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, qui fit tant de bruit en son temps et qui est si curieuse, on ne l'y trouve pas non plus, cette lettre n'ayant point de caractère spécialement musical.

Sous ce dernier rapport, le passage que voici est assurément curieux à citer : — « M. Rameau prétend que les dessus d'une certaine simplicité suggèrent naturellement leurs basses, et qu'un homme ayant l'oreille juste et non exercée entonnera naturellement cette basse. C'est là un préjugé de musicien, démenti par toute expérience. Non seulement celui qui n'aura jamais entendu ni basse ni harmonie, ne trouvera de lui-même ni cette harmonie, ni cette basse ; mais même *elles lui déplairont si on les lui fait entendre, et il aimera beaucoup mieux le simple unisson.* » C'est là précisément, pour me servir des expressions mêmes de Rousseau, une assertion démentie par toute expérience. En effet, qui n'a entendu, je ne dirai pas même dans le midi de la France, où les oreilles sont plus particulièrement musicales, mais à Paris, des groupes d'ouvriers chantant le soir, dans les rues, et trouvant d'instinct, lorsqu'elles n'offrent aucune complication harmonique, les basses naturelles de leurs chansons ? Mais Rousseau, qui tenait à ses idées même lorsqu'elles étaient fausses, revient ailleurs sur ce sujet, avec plus d'insistance encore : — « ... Pour moi, dit-il, je suis convaincu que de toutes les harmonies il n'y en a point d'aussi agréable que le chant à l'unisson, et que s'il nous faut des accords, c'est parce que nous avons le goût dépravé (!!!). En effet, toute l'harmonie ne se trouve-t-elle pas dans un son quelconque (1) ? Et qu'y pouvons-nous ajouter sans altérer les proportions que la nature a établies dans la force relative des sons harmonieux ? En doublant les uns et non pas les autres, en ne les renforçant pas en même rapport, n'ôtons-nous pas à l'instant ces proportions ? La nature a tout fait le mieux qu'il était possible ; mais nous voulons faire mieux encore, et nous gâtons tout (2). » Il est inutile d'insister sur ce point et de perdre son temps à réfuter un tel raisonnement.

Mais on trouve, par ailleurs, dans l'*Essai sur l'origine des langues*,

(1) Rousseau veut parler ici des harmoniques naturelles de tout son musical. Mais chacun sait que ces harmoniques sont indistinctes, et que si elles enveloppent, si elles colorent le son, si elles lui donnent son timbre et son éclat, elles sont imperceptibles à notre oreille. C'est donc ici un pur sophisme.

(2) *La Nouvelle Héloïse*, 5e partie, Lettre VIII, de Saint Preux à mylord Edouard.

quelques-unes de ces réflexions qui dénotent, chez Rousseau, une perception curieuse des effets que peut produire la musique; celle-ci, entre autres, qui me parait d'une finesse exquise : — « C'est un des grands avantages du musicien, de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celles qu'on ne sauroit voir, et le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. » Et un peu plus loin, cette autre remarque, non moins ingénieuse : — « Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraicheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant. » Ne dirait-on pas que Rousseau prévoyait Beethoven et la Symphonie pastorale?

La dispute de Rousseau avec Rameau n'offre plus aujourd'hui qu'un médiocre intérêt. Rameau avait publié une brochure sur les erreurs théoriques commises par Rousseau dans ses articles de l'*Encyclopédie*; celui-ci répliqua par un autre écrit : *Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée: Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, mais que, je l'ai dit déjà, il n'osa pas publier du vivant de Rameau. Rousseau prouvait suffisamment, dans cet écrit, qu'il ne comprenait rien à l'admirable génie de l'auteur de *Castor et Pollux* et qu'il ne savait pas lui rendre justice. C'est tout ce qu'on en peut dire.

Après un long silence, causé par les événements qui bouleversèrent si complètement son existence (le procès de l'*Émile*, sa retraite en Suisse, son séjour en Angleterre), Rousseau, de nouveau installé à Paris, reprit sa plume de polémiste lors de l'arrivée de Gluck en cette ville et de la représentation de ses

chefs-d'œuvre français. Il avait alors soixante-deux ans, et n'avait rien perdu de son ardeur première. Ce qui est singulier, c'est l'évolution qui se produisit alors dans son esprit. Lui qui avait toujours bataillé, et avec quelle vigueur! en faveur de la musique italienne contre la musique française, se déclara formellement pour Gluck contre Piccinni, son rival italien. Il est vrai que lorsqu'il se fut brouillé avec Gluck (car il se brouilla avec lui, comme avec tout le monde), il s'écria un jour, dans une discussion avec l'imprimeur Corancez, relative à l'illustre artiste : — « Croyez-vous que M. Gluck, qui a toujours travaillé sur la langue italienne, langue si favorable à la musique, l'ait abandonnée pour la langue françoise, qui en tout point lui résiste, uniquement pour vaincre une difficulté ? Ne voyez-vous pas que j'ai avancé qu'il étoit impossible de faire de bonne musique sur la langue françoise, et qu'il n'a pris ce parti que pour me donner un démenti ? » Ce Rousseau avait décidément un caractère intraitable.

Il n'empêche que lorsque l'arrivée de Gluck et l'apparition de ses premiers ouvrages donnèrent naissance à la nouvelle nuée de pamphlets qui prit le nom de « guerre des gluckistes et des piccinnistes, » Rousseau ne put se tenir de prendre part encore à la mêlée, pour se déclarer hautement en faveur de Gluck. Il écrivit à cette occasion une *Lettre à M. le docteur Burney sur la musique, avec Fragments d'observations sur l'*Alceste *italien de M. le chevalier Gluck* (1), et un autre opuscule qu'il intitulait *Extrait d'une réponse du petit-faiseur à son prête-nom sur un morceau de l'*Orphée *de Gluck.* La *Lettre au docteur Burney* semble n'être pour Rousseau qu'un prétexte pour tracer une apologie du système de notation musicale imaginé par lui plus de trente ans auparavant et qui, on le voit, lui tenait fort à cœur. Toutefois il ne se borne pas à l'exposé de ce système, et il fait part en même temps à son correspondant d'un nouveau mode non plus cette fois de noter, mais de transcrire et de tracer la musique usuelle. Jugeant incommode l'obligation où se trouve le musicien de sauter, en lisant, de la fin d'une ligne au commen-

(1) Le docteur (en musique) Charles Burney, compositeur et musicien fort instruit, était celui, nous l'avons vu, qui appropria *le Devin du village* à la scène anglaise.

cement d'une autre, il propose d'écrire la musique *en sillons*, c'est-à-dire qu'après avoir lu la première ligne de gauche à droite, selon la coutume, on lira la seconde de droite à gauche, puis la troisième de gauche à droite, et ainsi de suite; ce n'est pas tout, et toujours pour ne pas égarer l'œil, comme on finira la première page par en bas, on commencera la suivante aussi par en bas, et en lisant cette fois de bas en haut, toujours en continuant le même système. Ceci est de la folie pure, et d'autant plus que, pour obéir à ce système excentrique, il faudrait, pour les lignes commençant à droite, écrire la musique à rebours, la fin ordinaire de chaque mesure en devenant le commencement, tandis que pour les autres on continuerait de suivre la coutume adoptée. On voit d'ici le beau gâchis que cela ferait, et quelle complication nouvelle l'emploi d'un tel procédé apporterait, sous prétexte de simplicité, dans la pratique de l'exécution musicale. (1).

On trouve quelques réflexions intéressantes, au point de vue général, dans les *Fragments d'observations sur l'Alceste*, mais aussi quelques remarques sur l'harmonie dont les unes sont difficilement compréhensibles et les autres un tantinet ridicules, de même que dans la *Réponse du petit-faiseur*. Quand il voulait se mêler de toucher à l'harmonie, Rousseau se perdait dans de prétendues considérations qui servaient seulement à prouver qu'il n'y entendait rien. On peut lui appliquer, à ce sujet, ce mot prononcé par lui dans son *Discours sur les sciences et les arts* : « Moins on sait, plus on croit savoir », et jamais application ne fut plus exacte et plus légitime (2).

(1) G. Petitain, dans les notes de son édition des Œuvres de Rousseau, dit : « Quoiqu'il annonce avoir écrit de cette manière une grande quantité de pièces, on n'en trouve point dans le recueil de sa musique manuscrite déposée à la Bibliothèque royale. » Il n'y en a pas trace en effet; et c'est dommage, car il eût été curieux d'admirer le joli résultat auquel Rousseau serait ainsi parvenu.

(2) Ni l'un ni l'autre de ces deux écrits n'ont été publiés séparément, mais on peut tenir pour à peu près certain qu'ils coururent dans le public sous forme manuscrite. La *Lettre* et les *Observations* qui la suivent ont paru dans l'édition des œuvres complètes de Rousseau. Elles sont précédées, dans l'édition de Genève, de l'*avertissement* que voici : — « Les deux pièces qui suivent ne sont que des fragments d'un ouvrage que M. Rousseau n'acheva point. Il donna son manuscrit, presque indéchiffrable, à M. Prévost, de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin, qui a bien voulu nous le remettre. Il

y a joint la copie qu'il en fit lui-même sous les yeux de M. Rousseau, qui la corrigea de sa main, et distribua ces fragments dans l'ordre où nous les donnons. M. Prévost, connu du public par une excellente traduction de l'*Oreste* d'Euripide, a suppléé, dans les *Observations sur l'« Alceste »*, quelques passages dont le sens était resté suspendu, et qui ne semblaient point se lier avec le reste du discours. Nous avons fait écrire ces passages en italiques : sans cette précaution, il aurait été difficile de les distinguer du texte de M. Rousseau. » Pour ce qui est de la *Réponse du petit-faiseur*, elle parut pour la première fois dans le recueil si intéressant de tous les écrits relatifs à la guerre des gluckistes et des piccinnistes, publié par l'abbé Leblond sous ce titre : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (Paris, Bailly, 1781, in-8°). En tête, l'éditeur plaçait ces quelques lignes : — « Nous ne doutons pas qu'on ne voie avec plaisir le morceau suivant, écrit par le célèbre J.-J. Rousseau, et qui n'a jamais été imprimé. Nous dirons seulement, pour l'intelligence du titre, que par allusion au reproche qu'on lui avait fait de n'être pas l'auteur du *Devin du village*, il désigne par le nom de *petit-faiseur* l'auteur prétendu de sa musique, dont il se suppose le *prête-nom*. » Il est inutile d'ajouter que ce petit écrit a été compris par la suite dans toutes les éditions des Œuvres complètes.

VI

PYGMALION

Mais la musique proprement dite ne cessait d'occuper et de préoccuper Rousseau, qui n'avait pas renoncé à ses prétentions du côté de la composition, et qui continua de la pratiquer jusqu'à ses derniers jours. Il avait, dans les années précédentes, imaginé d'écrire un petit poème scénique intitulé *Pygmalion*, dans lequel la musique, qui n'avait qu'un rôle d'accompagnement et d'interprétation, devait cependant acquérir comme une sorte de véritable importance symphonique. Il me paraît de toute évidence qu'il avait conçu ce petit ouvrage dans le dessein d'en composer lui-même la musique, et, de fait, il en écrivit deux morceaux. Nous verrons tout à l'heure comment ce fut un autre qui accomplit la plus grande partie de ce travail. Mais précisément, dans les *Observations sur l'Alceste*, que je viens de mentionner, Rousseau, à propos des principes qu'il croit devoir exposer en ce qui concerne le récitatif, vient à parler de ce *Pygmalion*, et fait connaître ainsi les idées qui l'avaient guidé dans la conception de cet ouvrage :

Persuadé que la langue françoise, destituée de tout accent, n'est nullement propre à la musique et principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale. La scène de *Pygmalion* est un exemple de ce genre de composition, qui n'a pas eu d'imitateurs. En perfectionnant cette méthode, on réuniroit le double avantage de soulager l'acteur par de fréquents repos et d'offrir au spectateur françois l'espèce de mélodrame le plus convenable à sa langue. Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical ne produira qu'imparfaitement tous les effets du vrai récitatif, et les oreilles délicates s'apercevront toujours désagréablement du contraste qui règne entre le langage de l'acteur et celui de l'orchestre qui l'accompagne ; mais un acteur sensible et intelligent, en rapprochant le ton de sa voix et l'accent de sa déclamation de ce qu'exprime le trait

musical, mêle ces couleurs étrangères avec tant d'art que le spectateur n'en peut discerner les nuances. Ainsi cette espèce d'ouvrage pourroit constituer un genre moyen entre la simple déclamation et le véritable mélodrame, dont il n'atteindra jamais la beauté. Au reste, quelques difficultés qu'offre la langue, elles ne sont pas insurmontables...

C'est un nommé Horace Coignet, industriel lyonnais et compositeur amateur, qui fut le collaborateur musical de Rousseau pour son *Pygmalion* (1). Nous avons sur ce sujet son propre témoignage, et c'est lui-même qui nous apprend dans quelles circonstances et de quelle façon s'est établie cette collaboration. Voici le récit qu'il nous fait de sa rencontre avec Rousseau et de ce qui s'ensuivit (2) :

J.-J. Rousseau vint à Lyon à la fin de mars 1770. Je fis sa connaissance au grand concert de cette ville (c'était un vendredi saint) : on y exécutait le *Stabat* de Pergolèse. Rousseau était placé dans une tribune au plus haut de la salle, avec M. Fleurieux de la Tourette. Je montai avec empressement pour le voir. M. de Fleurieux dit à Rousseau que j'étais un amateur, bon lecteur, et que j'exécuterais bien sa musique. Moi, je lui dis que je voulais lui montrer quelque chose de ma composition, pour le soumettre à son jugement : sur quoi il me répondit qu'il n'était pas louangeur. Il me donna rendez-vous chez lui pour le lendemain à deux heures après-midi. Le lendemain, à mon arrivée, Rousseau me parut fatigué ; je lui chantai l'ouverture de mon opéra *le Medecin d'amour*. Ma manière lui plut : il me dit avec feu : « C'est cela, vous y êtes. » Alors il me fit chanter différents motets de sa composition, tandis qu'il m'accompagnait avec une épinette. Il m'en demanda ensuite mon sentiment. Je lui répondis qu'ils étaient charmants, mais *un peu petits* : il en tomba d'accord avec moi, ajoutant *qu'il les avait composés pour des religieuses de Dijon*. Il m'engagea à diner avec lui : « Comment, diner avec Jean-Jacques ! lui répondis-je, de tout mon cœur. » Il m'embrassa : le diner fut gai ; sa femme fut seule en tiers dans notre société. Nous trinquâmes, et nous en étions à la seconde bouteille, lorsque je lui dis que je craignais de m'enivrer : il me répondit en riant *qu'il m'en connaîtrait*

(1) Ce Coignet était né à Lyon en 1736 et mourut à Paris le 29 août 1821. Il avait fait représenter à Lyon un opéra-comique intitulé *le Médecin d'amour*.

(2) On trouve ce récit (posthume) sous le titre de *J.-J. Rousseau à Lyon*, dans un livre collectif intitulé *Lyon vu de Fourvières* (Lyon, Boitel, 1833, in-8°). Il avait été communiqué à l'éditeur de ce livre par M. Péricaud, bibliothécaire de la ville de Lyon.

mieux, attendu que le vin poussait en dehors le caractère. Après le dîner il me communiqua son *Pygmalion* et me proposa de le mettre en musique, dans le genre de la mélopée des Grecs. Nous allâmes, pour le lire, dans un petit bois, situé non loin de la ville, planté sur une colline qui descendait dans un vallon : là, nous nous assîmes près d'un arbre, sur la hauteur. Rousseau me dit : « Cet endroit ressemble au mont Hélicon. » A peine eut-il terminé sa lecture, qu'un orage mêlé d'éclairs, de tonnerre et accompagné d'une pluie à verse, vint fondre sur nous. Nous allâmes nous mettre à l'abri sous un vieux chêne. Ce local lui plut infiniment. Le temps devenu serein, nous revînmes en ville et soupâmes ensemble ; pendant le repas, il raconta à sa femme notre aventure.

Chargé de sa scène lyrique, pénétré de son sujet, je composai de suite l'ouverture, que je lui apportai le lendemain ; il fut étonné de ma facilité. Il me demanda de lui laisser faire l'*andante* entre l'*ouverture* et le *presto*, de même que la ritournelle des coups de marteau, pour qu'il y eût quelque chose de lui dans cette musique.

M. de la Verpillière, prévôt des marchands, et son épouse, femme très spirituelle, chez qui Rousseau allait souvent, voulurent donner à M. et Mme de Trudaine, qui passaient à Lyon, le plaisir de voir, les premiers, exécuter *Pygmalion*, sur un petit théâtre qu'ils avaient fait construire à l'hôtel de ville, où ils logeaient. Mme de Fleurieux remplissait le rôle de Galathée, M. le Texier celui de Pygmalion. On compléta la soirée par *le Devin du village*, où Mme de Fleurieux jouait Colette, M. le Texier Colin, et moi le Devin. Les deux pièces furent bien rendues, et *Pygmalion*, qu'on entendait pour la première fois, fit le plus grand effet. Après la représentation Rousseau vint m'embrasser dans le grand salon, où la société se trouvait, en me disant : « Mon ami, votre musique m'a arraché des larmes. »

Coignet nous raconte ensuite une petite déconvenue de Rousseau :

Rousseau voulant faire entendre, au grand concert, un motet qu'il avait composé il y avait alors vingt ans, me chargea, à la première répétition, de conduire l'orchestre. Les musiciens en prirent de l'humeur contre lui, disant qu'il ne les croyait donc pas capables d'accompagner sa musique. Celle-ci, froide et sans effet, se ressentait du temps où elle avait été composée... Enfin, son motet eut le sort que j'avais prévu : il ne réussit point. Une nombreuse réunion était allée pour l'entendre. Rousseau s'en prit aux musiciens. Le chagrin qu'il éprouva de ce mauvais succès le décida à quitter Lyon...

Puis il revient à *Pygmalion*, pour faire connaître son exécution particulière à Paris, puis sa représentation publique à Lyon :

On représenta chez Mme de Brianne, à Paris, la scène de *Pygmalion*. Rousseau était présent ; il reçut des compliments sur les paroles et sur la musique.

Il parut une note dans le *Mercure de France*, dans laquelle on disait qu'un Anglais passant à Lyon y avait entendu la scène lyrique de *Pygmalion*, dont les paroles et la musique étaient également sublimes, étant du même auteur. Je laissai s'écouler deux mois, comptant que Rousseau relèverait cette erreur ; ce fut inutilement. Alors j'écrivis à Lacombe, rédacteur du *Mercure*, que la musique de *Pygmalion* n'était pas de Rousseau, mais que j'en devais le succès aux conseils de ce grand homme, dont la présence m'inspirait. Je me décidai ensuite à la faire graver, en donnant à Rousseau ce qui lui appartenait. Il n'en fallut pas davantage pour le refroidir à mon égard.

Pourquoi Rousseau garda-t-il le silence en cette circonstance ? Rien dans sa vie n'autorise à penser qu'il ait voulu faire prendre le change à ce sujet et laisser croire qu'il était l'auteur de la musique de *Pygmalion*. Peut-être y avait-il de sa part un peu d'humeur et était-il jaloux du petit succès de Coignet, succès dont pourtant il était la cause, puisque c'est sur son désir personnel que celui-ci s'était fait son collaborateur. Quoi qu'il en soit, Coignet, comme il nous l'apprend, écrivit pour réclamer, et le *Mercure* inséra sa lettre, dont voici le texte :

A Lyon, le 26 novembre 1770.

Permettez-moi, Monsieur, de relever une petite erreur qui s'est glissée dans votre *Mercure* de ce mois, page 124, dans l'extrait que vous y donnez des feuilles 3 et 4 de *l'Observateur français à Londres*. Vous dites, d'après lui sans doute, pour prouver la possibilité de faire de bonne musique sur des paroles françaises, *qu'un voyageur anglais a vu à Lyon une représentation du spectacle de* Pygmalion, *drame de M. J.-J. Rousseau, qui*, dites-vous, *en a fait la musique, et les paroles, également sublimes :* il serait bien flatteur pour moi, qui suis l'auteur de la musique, de pouvoir imaginer qu'elle approche de la sublimité des paroles : je n'en ai jamais attribué le succès qu'au genre neuf et distingué de ce spectacle, à la supériorité avec laquelle ce grand homme a traité ce

sujet, et à celle des talents des deux acteurs de société qui ont bien voulu se charger de le représenter : mais ce n'est point un opéra; il l'a intitulé *scène lyrique*. Les paroles ne se chantent point : et la musique ne sert qu'à remplir les intervalles des repos nécessaires à la déclamation (1). M. Rousseau voulait donner, par ce spectacle, une idée de la mélopée des Grecs, de leur ancienne déclamation théâtrale ; il désirait que la musique fût expressive, qu'elle peignit la situation et, pour ainsi dire, le genre d'affection que ressentait l'acteur. J'ai fait mon possible pour remplir ses vues : il parut content de mes efforts ; son suffrage m'a valu ceux du public. Je dois cependant à l'exacte vérité d'annoncer que dans les vingt-six ritournelles qui composent la musique de ce drame, il y en a deux que M. Rousseau a faites lui-même. Je n'aurais pas besoin de les indiquer à quiconque verra ou entendra cet ouvrage ; mais comme tout le monde ne sera pas à portée d'en juger, par la difficulté de représenter ce spectacle, je déclare que l'andante de l'ouverture et que le premier morceau de l'interlocution qui caractérise le travail de Pygmalion appartiennent à M. Rousseau (2). Je suis trop flatté que le reste de la musique que j'ai faite puisse aller auprès des ouvrages de ce grand homme. Il faudrait lire celui-ci tout entier pour en connaître les beautés : il n'y a personne qui ne convienne qu'il n'est pas une des moindres productions de cette plume célèbre. Je n'entreprendrai pas de vous en faire un extrait ; il serait à désirer que M. Rousseau se déterminât à le donner au public, qui le désire ; vous seriez à même alors de parler de ce drame et de lui rendre la justice qui lui est due. Vous me devez celle d'insérer la présente dans le plus prochain *Mercure*. J'attends ce procédé de votre honnêteté et de votre complaisance.

COIGNET.

Négociant à Lyon.

---

(1) La dénomination de « scène lyrique » impliquerait aujourd'hui l'idée de cantate, ou scène chantée, ce qui, on le voit, ne saurait convenir à *Pygmalion*. En fait, Rousseau eut là la première idée de ce qu'on appellerait proprement de nos jours un mélodrame, la musique, purement symphonique, accompagnant le texte parlé ou lui servant d'intermède. C'est, dans de moindres proportions, l'application du principe mis en œuvre par Beethoven dans *Egmont*, par Mendelssohn dans *le Songe d'une nuit d'été*, par Meyerbeer dans *Struensee*, et par bien d'autres. On voit que Rousseau, avec son âme ardente et son grand sens poétique, était, comme toujours, singulièrement en avance sur son temps.

(2) Coignet a fait cette indication d'une façon précise sur sa partition, dont il a été publié deux éditions : 1° *Pygmalion*, de M. Rousseau, monologue mis en musique par Coignet. Se vend à Lyon, chez Castan, libraire, et à Paris, chez M. Dauvin, receveur des diligences, et aux adresses ordinaires de musique (in-4°) ; 2° *Pygmalion*, de M. Rousseau, monologue mis en musique par Coignet. A Paris, chez M. Lobry (in-folio oblong).

Lorsque le hasard mit ainsi Rousseau en présence de Coignet, à qui il proposa d'être son collaborateur, *Pygmalion* était écrit depuis longtemps et reposait tranquillement au milieu de ses nombreux papiers. J'en trouve la preuve dans une lettre qu'il écrivait à du Peyron dès 1765 et qui nous montre le désir qu'une circonstance lui inspirait alors de faire jouer cet ouvrage, mais tout uniment et sans musique. C'était à l'époque où, quittant la Suisse, Rousseau allait se rendre en Angleterre en passant par Paris; il s'était arrêté quelque temps à Strasbourg, où il se voyait tout particulièrement choyé par le directeur du théâtre, et ce sont les prévenances dont il était l'objet de la part de celui-ci qui lui faisaient adresser à du Peyron la lettre dont je détache ces lignes :

Strasbourg, le 17 novembre 1765.

... Je suis dans le cas de désirer beaucoup de faire usage ici de deux pièces qui sont dans le numéro 12 (des liasses de ses papiers) ; l'une est *Pygmalion* et l'autre *l'Engagement téméraire.* Le directeur du spectacle a pour moi mille attentions; il m'a donné pour mon usage une petite loge grillée; il m'a fait faire une clef d'une petite porte pour entrer incognito : il fait jouer les pièces qu'il juge pouvoir me plaire. Je voudrois tâcher de reconnoitre ses honnêtetés, et je crois que quelque barbouillage de ma façon, bon ou mauvais, lui seroit utile par la bienveillance que le public a pour moi et qui s'est bien marquée au *Devin du village.* Si j'osois espérer que vous vous laissassiez tenter à la proposition de M. de Luze, vous apporteriez ces pièces vous-même, et nous nous amuserions à les faire répéter. Mais comme il n'y a nulle copie de *Pygmalion*, il en faudroit faire faire une par précaution... (1)

---

(1) *L'Engagement téméraire*, dont Rousseau parle dans cette lettre en même temps que de *Pygmalion*, est une comédie en trois actes et en vers, qu'on trouve dans les éditions complètes de Rousseau, précédée de cet *avertissement* : — « Rien n'est plus plat que cette pièce. Cependant j'ai gardé quelque attachement pour elle, à cause de la gaieté du troisième acte et de la facilité avec laquelle elle fut faite en trois jours, grâce à la tranquillité et au contentement d'esprit où je vivois alors, sans connoître l'art d'écrire, et sans aucune prétention. Si je fais moi-même l'édition générale, j'espère avoir assez de raison pour en retrancher ce barbouillage, sinon je laisse à ceux que j'aurai chargés de cette entreprise le soin de juger de ce qui convient soit à ma mémoire, soit au goût présent du public. » *L'Engagement téméraire* fut écrit en 1747, à Chenonceaux, chez Mme Dupin, et joué en 1748 à la Chevrette, chez M. de Bellegarde, père de Mme d'Épinay. Rousseau y remplit lui-même un rôle, qu'il fallut d'ailleurs lui souffler d'un bout à l'autre, quoique non seulement il l'eût fait, mais qu'il eût passé beaucoup de temps à l'apprendre.

Ce projet de Rousseau n'eut pas de suites, sans quoi il l'eût certainement fait connaître dans ses *Confessions*. Mais *Pygmalion*, une fois complété par la musique de Coignet, n'était pas destiné à rester dans l'oubli. Quelques années après son apparition à Lyon il fut représenté à la Comédie-Française, où Larive personnifiait Pygmalion. On trouve à ce sujet quelques détails intéressants dans l'Appendice aux *Confessions* que Petitain, l'éditeur des Œuvres de Rousseau publiées par le libraire Lefèvre (1819-1820), a inséré dans cette édition :

Pygmalion, dit-il, fut représenté le 30 octobre 1775, il fut accueilli avec transport, applaudi et suivi presque autant que *le Devin du village*. S'il faut en croire ce que dit à ce sujet l'un de ses éditeurs, M. Brizard, Rousseau s'est toujours refusé à voir son *Pygmalion* et à jouir de ce nouveau succès. Il n'en a dit lui-même qu'un mot dans son 3e Dialogue, et c'est pour nous apprendre que la mise en scène de cet ouvrage eut lieu *malgré lui* et *tout exprès* pour lui nuire... Pauvre humanité! Il est de fait qu'il donna son consentement à cette mise en scène, et qu'il le donna même de très bonne grâce (1). Voici ce qu'à ce sujet a bien voulu nous écrire M. Larive, qui joua *Pygmalion* à cette époque : — « Le souvenir de mon succès en province dans cette scène me fit désirer de la jouer à Paris; comme je ne le pouvais pas sans le consentement de l'auteur, je me présentai chez lui entre sept et huit heures du soir. Sa porte étant fermée, je frappai deux fois, et la dernière un peu plus fort. J'entendis une voix qui me demanda qui était là : je répondis que c'était une personne qui désirait avoir l'honneur de voir M. Rousseau pour une affaire qui ne lui serait peut-être pas désagréable. Il me répondit (car c'était lui-même) qu'*il n'y avait pas d'affaires agréables pour lui à huit heures du soir*. Cette réponse, qui ne me parut point favorable, m'intimida, et je me retirai. Le lendemain matin je rendis compte à mes camarades de mon peu de succès. N'osant pas retourner chez Rousseau, je priai Gourville d'aller chez lui de la part de la Comédie-Française. Nous attendîmes son retour ; il revint nous annoncer que Rousseau lui avait dit qu'*il ne s'opposait pas à la représentation de sa pièce, et qu'il aurait ouvert la porte la veille s'il avait su qu'on venait de la part de la Comédie-Française*...

Pygmalion obtint en effet un assez vif succès à la Comédie-

(1) On prend donc encore ici Rousseau en flagrant délit de mensonge, et toujours dans le même but, pour se dire poursuivi et persécuté par ses prétendus ennemis.

Française. Mais il faut croire que la musique de Coignet ne causa pas une satisfaction unanime, car, peu d'années après, c'est-à-dire vers 1780 (Rousseau était mort depuis peu), l'ouvrage fut repris, mais avec une nouvelle musique écrite par Baudron, chef d'orchestre du théâtre, artiste fort distingué, à qui Beaumarchais confia le soin de composer les airs du *Mariage de Figaro*. Baudron, par respect sans doute pour la mémoire de Rousseau, avait cru devoir conserver seulement, de l'ancienne musique, l'un des deux fragments qui lui appartenaient, et qu'il fit entrer dans sa partition. Castil-Blaze prétend que la première fois qu'on joua *Pygmalion* avec cette musique nouvelle, le parterre, habitué à l'ancienne, la réclama en criant à tue-tête : « La musique de Coignet! la musique de Coignet! » et que l'orchestre fut obligé de la jouer. On ne savait pas le parterre de la Comédie-Française si curieusement et si furieusement mélomane. Mais comme, je l'ai prouvé, Castil-Blaze est sujet à caution, je lui laisse la responsabilité de cette petite anecdote, d'autant plus invraisemblable que Baudron était aimé et estimé de tous (1).

(1) *Pygmalion* fut remis plusieurs fois en musique. D'abord par Chretien Kalkbrenner, qui le fit exécuter en 1799 à la Société philotechnique ; puis par Pierre Gaveaux ; puis encore par Plantade, en 1822, pour le Cercle des Arts, entreprise qui n'eut qu'une existence éphémère, et où le rôle de Pygmalion était joué par le tragédien Lafond, l'émule de Talma, dont on voulut faire son rival. En Allemagne aussi, deux compositeurs s'emparèrent du *Pygmalion* de Rousseau : François Aspelmeyer, qui le fit représenter sur le théâtre impérial de Vienne en 1772, et Georges Benda, qui produisit le sien à Leipzig en 1780.

VII

LES CONSOLATIONS DES MISÈRES DE MA VIE. — DAPHNIS ET CHLOÉ

J'ai dû faire un retour en arrière pour parler de *Pygmalion*, et j'en ai parlé un peu longuement parce que l'histoire de ce petit ouvrage, qui n'avait jamais été faite, me semblait intéressante. Mais en rappelant, dans le chapitre précédent, la part que Rousseau prit à la polémique de la guerre des gluckistes, j'en étais arrivé aux dernières manifestations de son activité musicale, cette activité qui ne s'était pour ainsi dire jamais ralentie depuis ses premiers essais, ses premiers travaux dans cet ordre d'idées. C'est seulement après sa mort, en 1781, que fut publiée, par les soins de ses amis, le recueil célèbre, plus curieux et volumineux que véritablement intéressant, intitulé *les Consolations des misères de ma vie*. Quatre-vingt-quinze morceaux de chant, parmi lesquels on n'en saurait citer dix dont la valeur soit appréciable ! C'est là, au premier chef, il faut bien le dire, de la musique d'amateur, et de bien faible amateur. Des basses fausses, des modulations brutales ou intempestives, boiteuses ou tronquées, des cadences mauvaises, des successions de quintes plus ou moins cachées, des fausses relations, etc., voilà pour ce qui concerne le côté technique et ce qu'on peut appeler l'orthographe harmonique. Pour ce qui est du chant proprement dit, il faut constater que Rousseau ne savait même pas gouverner sa mélodie lorsqu'il était obligé de lui donner quelques développements, en lier et en accorder ensemble les diverses périodes, de sorte qu'en ce cas elle devient gauche et lâche, perd son unité et n'a plus d'équilibre. Les morceaux des *Consolations* sont écrits tantôt avec accompagnement de quatuor, tantôt avec clavecin seulement, tantôt encore avec une simple basse, d'ailleurs pauvre et misérable, et que l'auteur eût été certainement embarrassé de chiffrer je ne dirai pas avec élégance, mais seulement avec correction. Ils ont été reproduits exactement d'après les manuscrits de Rousseau et

selon les volontés exprimées formellement par lui, ainsi que nous l'apprend l'*avertissement des éditeurs* placé en tête du volume: — « On s'est conformé scrupuleusement à ce qu'on a trouvé dans le manuscrit, par respect pour les instructions de l'auteur, qu'il a consignées dans une note en ces termes : *Dans toute ma musique je prie instamment qu'on ne mette aucun remplissage partout où je n'en ai pas mis* (1). »

Cette publication est en effet scrupuleusement exacte. J'ai pu m'en rendre compte en consultant, à la Bibliothèque nationale, le manuscrit autographe des *Consolations*, qui y a été déposé après la publication du volume et en tête duquel les éditeurs ont placé la note que voici :

Manuscrits originaux de la musique de J.-J. Rousseau trouvés après sa mort parmi ses papiers et déposés à la Bibliothèque du Roi le dix Avril 1781.

Ces manuscrits originaux sont tous écrits de la main de M. Rousseau et les mêmes qu'on voyoit chès lui sur son clavecin : comme il pourroit peut-être rester quelque doute là-dessus, M. Benoit, ancien controleur des domaines et bois de Toulouse, qui a fait graver la plus grande partie de ces morceaux de musique, a réclamé l'attestation des personnes cy après. En conséquence il a prié M. le marquis de Girardin, brigadier des armées du Roi, M. Barbier de Neuville, M. Olivier de Corancez, M. Caillot, pensionnaire du Roy, M. de Sauvigny, chevalier de St-Louis et censeur royal, M. Le Bègue de Presle, écuyer, docteur en médecine, censeur royal, M. le comte de Belloy, officier aux Gardes-françaises, M. Deleyre, secrétaire de S. A. R. l'Infant, duc de Parme, et M. le comte Duprat, lieut'-colonel du régiment d'Orléans, de certifier que les manuscrits composant ce recueil sont les mêmes que ceux qu'ils ont toujours vus chez M. Rousseau écrits de sa main, que certains morceaux ont été composés pour eux ou à leur prière, ce qu'ils ont certifié véritable et ont signé la présente attestation avec ledit sieur

---

(1) Il paraît que certain critique s'est extasié récemment sur ces paroles, en faisant remarquer avec admiration que Gluck, ni Berlioz, ni Wagner, n'ont jamais plus fièrement parlé. Il y a quelque candeur à accoler, en tant que musicien, le nom de Rousseau à ceux de Gluck, de Berlioz et de Wagner, et ce qui serait justement fierté de la part de ceux-ci, ne peut être considéré que comme outrecuidance de la part de celui-là. Le *Devin du village* avait vraiment tourné la tête à son auteur.

Benoit, dépositaire desdits manuscrits qu'il a remis cejourd'hui à la Bibliothèque du Roi pour remplir la tâche qu'il s'étoit imposée par attachement pour l'auteur.

Fait à Paris, ce dixième Avril mil sept cent quatre-vingt-un.

BARBIER DE NEUVILLE. R. GIRARDIN. OLIVIER DE CORANCEZ.

JOSEPH CAILLOT, *ancien comédien au Théâtre Italien et Pensionnaire du Roy.*

DE SAUVIGNY. LE BÈGUE DE PRESLE. LE Cte DE BELLOY. DELEYRE.

LE Cte DUPRAT. BENOÎT.

Ce recueil de manuscrits, tout entiers de la main de Rousseau et d'une copie superbe (il nous a dit lui-même que « sa note » était « belle »), forme un très gros volume oblong cartonné et paginé d'un bout à l'autre (1). Il ne contient pas seulement les romances qui forment le volume des *Consolations*, et il n'est pas inutile d'en dresser l'inventaire. Voici ce qu'on y trouve encore : tous les morceaux composés pour la seconde version, si malheureuse, du *Devin du village;* des airs détachés et deux partitions complètes (dont l'une « abrégée », c'est-à-dire avec la basse et les violons seulement) du premier acte de *Daphnis et Chloé*, opéra inachevé dont j'aurai à parler tout à l'heure; un « fragment d'un morceau d'un opéra-comique, paroles de M. le chevalier de Cossé »; un air de danse intitulé *la Dauphinoise;* quatre « airs à 2 clarinettes, composés pour M. le marquis de Beffroi »; un « air de cloches » et deux « airs pour être joués par la troupe marchant » qui ont été gravés et publiés dans tous les recueils des Écrits sur la musique de Rousseau; enfin plusieurs morceaux religieux dont voici la liste : *Salve Regina* pour soprano (en *sol*, C), avec accompagnement de quatuor et deux cors, « composé en 1752 pour Mlle Fel » (d'une platitude rare, et il faut voir cet orchestre !); *Quam dilecta* (en *fa*, C), « motet à 2 voix, pour Mme de Nadaillac, abbesse de Gomerfontaine » (sans autre accompagnement qu'une basse

(1) Il est incomplet, et on en a enlevé les feuillets 86-87, 96-97, 118-119 et 120-121, qu'un amateur indélicat d'autographes se sera sans doute appropriés. J'ai fait constater avec soin cette déprédation lorsque j'ai eu communication du volume et je la constate publiquement ici afin qu'on ne puisse m'accuser un jour d'en être l'auteur, ainsi qu'on l'a fait naguère à l'égard de Fétis et de Castil-Blaze, pour quelques faits ou méfaits de ce genre.

chiffrée, et quelle basse !) : *Quamodo sedet sola* (pour soprano, en *si*♭, C), « leçon de ténèbres avec un répons, composé en 1772 » (avec la basse seulement) ; *Principes persecuti sunt*, « motet à voix seule en rondeau » (pour soprano, en *fa*, 3/4, avec la basse seulement) ; *Ecce sedes hic tonantis* (pour soprano, en *mi* ♭) : « Ce motet a été composé pour la dédicace de la chapelle de la Chevrette sur des paroles fournies par M. de Linant, gouverneur du petit d'Épinay, et chanté par Mme Bruna ; j'ai découvert depuis lors que les paroles étoient de Santeuil. » Ce morceau est accompagné par un petit orchestre comprenant le quatuor, deux flûtes et deux cors, qui motive cette autre note de l'auteur : « Je voudrois bien qu'on eût la bonté de ne pas mettre là des hautbois malgré moi, quand ce sont des flûtes que j'y veux. »

Peu de remarques sont à faire au sujet des copies originales des morceaux des *Consolations* ; celle-ci pourtant, relative à quelques-uns de ces morceaux composés sur des paroles italiennes, tels que *Solitario bosco* (n° 2), *la Primavera* (n° 8), *Si vide amor* (n° 91), en tête desquels Rousseau met cette note : « Du recueil gravé. » Pour le *Solitario bosco* il dit même : « Cette romance est aussi dans mon recueil gravé, mais j'y ai fait ici un nouvel air, n'ayant pu me rappeller l'ancien. » Ce recueil gravé, dont il parle dans le premier de ses *Dialogues*, serait un recueil de douze chansonnettes italiennes qu'il aurait fait graver vers 1750, mais qu'à son retour à Paris, en 1770, il chercha vainement. Ces chansonnettes, dit-il, *étaient de lui*, comme *le Devin du village*, mais *le recueil, les airs, les planches, tout avoit disparu*. Comment Rousseau, si naturellement soigneux de ses papiers, n'avait-il pas conservé un seul exemplaire de ce recueil ? comment, par la suite, ne put-il pas trouver la moindre trace de cette édition ? comment enfin celle-ci a-t-elle pu si complètement disparaître que depuis lors on n'en ait pu retrouver aucun vestige ? Cela semble vraiment singulier. En tout cas, il y a là un petit mystère que je ne me charge pas d'éclaircir.

J'en reviens aux romances dont on a formé le volume des *Consolations*, qui aurait gagné à être moins touffu, malgré le désir exprimé par son auteur. Ce qu'il faut remarquer, c'est le caractère général qui distingue ces petits airs, dont je vais

citer les seuls qui me paraissent dignes de quelque attention : ce caractère se traduit par la tendresse, la grâce, la mélancolie, une naïveté qui peut passer pour excessive, et presque jamais par la gaîté. Sous ce dernier rapport, pourtant, il faut faire une exception pour le petit branle qui porte le numéro 55 (*J'avais mis mes pantoufflettes*) et pour le *Branle sans fin* (*Aimez, vous avez quinze ans*), qui fut si longtemps populaire : l'un et l'autre sont d'une allure leste, alerte et légère qui contraste avec le reste. Deux des romances du recueil sont demeurées célèbres à juste titre : *Que le jour me dure!* et *Je l'ai planté, je l'ai vu naître*. La première, *Que le jour me dure!* présente cette particularité qu'elle est écrite sur trois notes seulement : s'est-elle offerte ainsi, tout naturellement, à l'inspiration du compositeur, ou est-ce là un petit tour de force auquel il s'est astreint de sa propre volonté? La seconde supposition me semble la plus vraisemblable : mais, dans ce cas, on peut dire qu'il a réussi à souhait, et que la gène qu'il s'est imposée n'a point porté tort à sa mélodie, qui est tout à fait aimable (1). Quant à la seconde : *Je l'ai planté, je l'ai vu naître*, c'est un petit chef-d'œuvre de grâce et de sentiment, une de ces trouvailles heureuses comme les artistes les mieux doués n'en rencontrent pas toujours. Et le fait est d'autant plus intéressant à enregistrer que ce morceau minuscule ne comporte que huit mesures (2).

(1) On a quelques autres exemples de ce genre, peut-être à l'imitation de Rousseau, qui aurait ainsi fait des prosélytes. D'abord *Clara*, romance à trois notes d'Alexis de Garaudé ; puis *l'Amandier*, romance à trois notes de Berton ; mais le plus fameux est dû à Boieldieu. Celui-ci avait écrit, pour le célèbre chanteur Martin, au troisième acte de *Ma Tante Aurore*, une romance à trois notes, qui avait excité l'enthousiasme du public. Malheureusement, ce troisième acte lui-même avait été, dans son ensemble, si mal accueilli à la première représentation, que les auteurs crurent devoir le supprimer entièrement à la seconde. Mais l'effet de la romance avait été tel pourtant, que chaque soir, après la pièce, les spectateurs la demandaient avec tant d'insistance, que Martin ne manquait jamais de venir la chanter.

(2) Cette romance est devenue tellement fameuse sous ce titre : *le Rosier*, qu'on lui donna depuis, que Dumersan a cru devoir l'insérer dans son recueil si intéressant de *Chants et Chansons populaires de la France*, et que depuis lors on l'a fait entrer dans presque toutes les anthologies musicales. On pourrait lui donner pour pendant une autre romance célèbre : *Il pleut, il pleut, bergère*, qui semble inspirée du même sentiment et qui en reproduit la grâce touchante et l'exquise naïveté. Cette dernière, dont on sait que les paroles ont été écrites par Fabre d'Églantine, le comédien devenu conventionnel, est l'œuvre d'un musicien obscur nommé Simon, qui a été inspiré ainsi une fois en sa vie.

A côté de ces deux bluettes charmantes, on peut citer encore la romance qui porte le numéro 8 : *Alexis depuis deux ans adorait Glycène*, celle inscrite sous le numéro 30 : *Au fond d'une heureuse vallée*, qui est d'un joli sentiment, et le gentil duetto : *Tendre fruit des pleurs de l'Aurore*. Pour ce qui est de tout le reste, j'en fais bon marché. Mais je ne saurais me dispenser de mentionner d'une façon toute particulière la romance du saule d'*Othello*, parce qu'il y a là un petit point d'histoire musicale assez curieux, quoique d'importance secondaire.

Sur quelle musique se chantait, au temps de Shakespeare, la romance du Saule de son *Othello* ? Il serait sans doute assez malaisé, en dépit de toutes les recherches, de le savoir aujourd'hui. Cette romance est devenue célèbre, il y a quatre-vingts ans, lors de l'apparition de l'*Otello* de Rossini, dont elle formait, surtout par le fait de la situation, l'un des épisodes les plus émouvants ; elle fut rendue plus célèbre encore par l'interprétation admirable qu'en donnèrent plus tard ces deux admirables cantatrices qui avaient nom la Pasta et la Malibran. On pourrait croire que la musique de Rossini était la première écrite sur ce sujet ; or, elle n'était ni la première, ni même la seconde, et ne venait qu'en troisième. En effet, Grétry, avant lui, avait mis cette romance en musique, et Grétry lui-même avait été devancé sous ce rapport par Rousseau. Lorsque Ducis fit représenter à la Comédie-Française, en 1792, son adaptation de l'*Othello* de Shakespeare, il n'eut garde d'oublier la romance du Saule. A côté de Talma, qui jouait Othello, le rôle d'Hédelmone (Desdémone) était tenu par une actrice charmante qui mourut à la fleur de l'âge et dans des circonstances tragiques, Mlle Desgarcins, laquelle était douée d'une voix pure et mélodieuse. Ducis n'hésita donc pas à lui confier l'exécution de la romance, dont, sur sa demande, Grétry avait bien voulu écrire la musique. Ducis révèle ce fait dans l'*avertissement* placé en tête de sa tragédie : « C'est M. Grétry, dit-il (son nom n'a pas besoin d'éloge), qui en a composé l'air avec son accompagnement. Il s'est contenté, en grand maître, de quelques sons plaintifs, douloureux et profondément mélancoliques, conformes à la scène et à la

romance qui semblaient les demander. Ils sont, pour ainsi dire, le chant de mort d'une malheureuse amante. On ne les retient point, ils ne sont point distingués de la situation et de la scène; ils se mêlent naturellement avec elle, ils s'y confondent, comme une eau paisible qui, sous des saules, irait se perdre insensiblement dans le cours tranquille d'un autre ruisseau. » Ducis fait plus : dans la première édition complète de ses œuvres, imprimée par Pierre Didot et publiée en 1818 (un an avant sa mort), par Nepveu, il donne, au sixième volume (Poésies diverses), avec une nouvelle version de la romance du *Saule* en sept couplets, *la musique de Grétry* et « son accompagnement », en faisant suivre le titre : *Romance du Saule*, de cette note : « chantée par mademoiselle Desgarcins aux premières représentations de la tragédie d'*Othello* ou du *More de Venise* » (1). Quant à Rousseau, sa musique est incontestable-

(1) Les auteurs de Mémoires ont parfois beau jeu à travestir la vérité, surtout quand c'est au profit de leur amour-propre ou de leur vanité. Voici ce qu'on lit dans les *Souvenirs d'une actrice* de Mme Louise Fusil (t. I, pp. 220-221) : — « ... Talma joua *le Maure* (sic) *de Venise*, où mademoiselle Desgarcins remplissait le rôle d'Hédelmone; c'est moi qui chantais la romance du Saule, dans la coulisse. L'auteur, M. Ducis, trouvait que ma voix était la seule qui pût s'harmonier (*sic*) avec l'organe de mademoiselle Desgarcins. C'est une singulière remarque à faire, qu'une personne qui possède un joli organe a souvent la voix fausse, et rarement le sentiment du chant, tandis qu'une chanteuse, douée d'une voix sensible, harmonieuse, n'a point d'onction dans l'organe en parlant. On me demandait cette romance chaque fois que j'arrivais chez Talma. » Or, quoi qu'en puisse dire Mme Louise Fusil, Mlle Desgarcins était douée d'une voix de chant délicieuse, et elle avait eu l'occasion de le prouver en jouant le rôle de Viviane dans *Lanval et Viviane*, comédie de Murville « mêlée de chants et de danses », qui était comme une sorte d'opéra-comique dont Champein avait fait la musique, et où elle faisait applaudir non seulement son jeu, mais sa très jolie voix, dont elle se servait avec beaucoup de goût. Si donc, comme elle le dit, Mme Louise Fusil a chanté « dans la coulisse » la romance du Saule, c'est sans doute plus tard et lorsque le rôle d'Hédelmone fut repris par une autre actrice que Mlle Desgarcins, Ducis nous attestant que celle-ci a chanté cette romance « aux premières représentations » d'*Othello*, et son témoignage me paraissant plus probant et plus digne de créance que celui de Mme Louise Fusil.

Je n'en ai pas fini avec ce sixième volume des Œuvres de Ducis, qui contient trois autres romances du poète, mises aussi en musique par Grétry, ce dont, que je sache, aucun biographe de celui-ci n'a eu connaissance. Ces trois romances ont pour titres : *Algard et Anissa* ou *les Deux Amants écossais*, *le Pont des mères* et *la Mère devant le lion*; la musique, qu'on aurait, je pense, de la peine à trouver ailleurs qu'ici, est jointe aux paroles, avec son accompagnement de « piano ou harpe », selon l'usage du temps, mais sans les ritournelles, que le format trop exigu du volume a mis sans doute dans la nécessité de retrancher. Je profite de l'occasion qui m'est offerte de signaler ce fait, parce que j'ai des raisons de croire qu'il est complètement inconnu.

ment antérieure à celle de Grétry, puisqu'en 1792 il était mort depuis quatorze ans. Si l'on se rapporte, d'ailleurs, à l'auteur d'un livre assez singulier, Arsenne Thiébaut de Berneaud, dans son *Voyage à Ermenonville* (Paris, Decourchant, s. d. [1826], in-12), ce serait là la dernière composition de Rousseau. Voici ce qu'il dit en effet, au cours de sa description d'Ermenonville et de l'ermitage du grand homme : « ... On se rappelle toujours avec un nouveau plaisir cette romance, dont la musique délicieuse (!) peut être regardée comme le chant du cygne, puisqu'elle fut la dernière que composa l'auteur du *Devin du village;* il lui a imprimé le caractère antique des ballades et cette teinte vaporeuse qui s'allie si bien avec l'expression mélancolique du sujet (1) ».

Pour en finir avec les compositions de Rousseau, il me faut encore parler d'un opéra qu'il laissa inachevé et dont, si je m'en rapporte de nouveau à l'écrivain que je viens de citer, il s'occupait à Ermenonville dans les dernières semaines de sa vie, bien qu'il y eût déjà travaillé précédemment. « Le jour, dit celui-ci en détaillant l'emploi de son temps, il s'occupait à donner une suite à l'*Émile* ou bien à refaire son opéra de *Daphnis...* » *Daphnis et Chloé*, tel était le titre exact de cet ouvrage, que ses amis publièrent après sa mort, comme ils le firent pour les *Consolations*. C'est-à-dire qu'ils publièrent, sous forme de partition, tout ce qu'ils en trouvèrent dans ses papiers.

C'est cette partition même qui nous fournira les seuls et rares renseignements qu'on puisse trouver sur ce sujet. Elle porte ce titre : « Fragments de *Daphnis et Chloé*, composés du premier acte, de l'esquisse du prologue et de différents mor-

(1) La romance du Saule est comprise dans le Recueil des *Consolations*, dont voici le titre exact : *Les Consolations des misères de ma vie* ou *Recueil d'airs, romances et duos*, par J.-J. Rousseau (A Paris, chez de Roulle de de la Chevardiere, rue du Roule, et Esprit, libraire, au Palais-Royal, 1781, in-folio). C'est l'un des meilleurs amis de Rousseau et son ancien collaborateur à l'*Encyclopédie*, le philosophe Deleyre, le traducteur de Bacon et de Goldoni, le futur conventionnel et membre de l'Institut, qui avait traduit pour lui la romance de Shakespeare. L'auteur du *Voyage à Ermenonville* en reproduit la musique dans son livre, sans l'accompagnement, et met en regard de celle-ci la musique de la romance de Grétry. — Ce qui serait curieux assurément, et digne d'exciter l'intérêt, ce serait de réunir et de publier à la fois le texte musical des quatre romances du Saule : celles de Rousseau, de Grétry, de Rossini et de Verdi.

ceaux préparés pour le second acte et le divertissement. Paroles de M***, musique de J.-J. Rousseau (A Paris, chez Esprit, libraire, au Palais-Royal, 1779, in-folio). » De qui était le poème de cet ouvrage? c'est une question à laquelle il serait évidemment difficile de répondre (1). Pour ce qui est du genre de l'œuvre, c'était encore là, comme *le Devin du village*, une pastorale, mais plus étendue et plus importante, puisqu'elle comportait deux actes et un prologue. La partition comprend : 1° Un *Avis des éditeurs;* 2° ce qu'on a recueilli du poème, c'est-à-dire le texte du prologue et du premier acte, avec un simple canevas du second; 3° enfin la musique, qui ne réunit pas moins de 167 pages de gravure. Je ne crois pas inutile de reproduire tout ce commencement de l'*Avis des éditeurs :*

Nous avions d'abord imaginé d'engager l'auteur des paroles de ce fragment à finir son poème, et de charger ensuite un compositeur de le mettre en musique en laissant subsister toute celle de M. Rousseau. Mais outre qu'il nous eût été peut-être difficile de trouver ce compositeur, l'auteur des paroles nous a observé que, n'ayant entrepris cet ouvrage qu'à la très vive sollicitation de M. Rousseau, dont il avait été l'ami, et uniquement dans la vue de lui plaire et de lui prouver son attachement et son respect, il n'avait plus de motif pour s'occuper d'un genre de travail qui lui est étranger, et qu'il regarde d'ailleurs comme très difficile, d'après la manière dont il envisage son sujet. Cette réponse nous a forcé de renoncer à notre premier projet; cependant nous avons cru que le public aimerait mieux jouir de cet ouvrage, même imparfait, que d'en être privé en totalité.

Il paraît que M. Rousseau, dominé par son goût pour la musique, éprouvait dans certains moments le besoin de composer, et ne donnait pas à l'auteur des paroles le temps de travailler sa matière ; du moins, c'est ce que nous avons cru devoir conclure du manuscrit de ce dernier, qui diffère beaucoup des paroles employées dans la partition. Comme il n'est pas possible de rien changer aux paroles de cette partition, nous avons pensé qu'il était de notre délicatesse, et même de notre justice, de faire imprimer ce manuscrit, dans lequel on remarquera des changements, des retranchements et des additions considérables, qui

(1) Je dois dire cependant que parmi les innombrables éditions des œuvres de Rousseau j'en ai rencontré une (celle de Desoer, 1822), qui attribue formellement à Corancez les paroles de *Daphnis et Chloé*. C'est l'unique renseignement que j'aie trouvé à ce sujet.

rendent l'ensemble du prologue et du premier acte plus fini, et qui, à quelques négligences près que l'auteur eût pu facilement corriger, feront mieux connaître son ouvrage. Nous ajoutons à la fin du premier acte l'esquisse des événements du second et de ce qui aurait fait la matière du divertissement. Nous devons prévenir que les paroles du duo, tel qu'il est dans la partition, sont de M. Rousseau, ainsi que celles de la romance chantée par Philètas dans le divertissement...

Il est de toute évidence que Rousseau avait ébauché cet ouvrage en vue de l'Opéra et qu'il le destinait à ce théâtre. Ce qui le prouverait, s'il en était besoin, c'est qu'en tête d'un des morceaux de danse du divertissement : « Menuet contourné pour Philécion », il avait mis cette note entre parenthèses : « Il faut absolument Mlle Guimard », et l'on sait que Mlle Guimard était alors la danseuse la plus célèbre de l'Opéra. Je doute néanmoins que *Daphnis et Chloé*, à supposer qu'il eût été joué, eût obtenu le succès du *Devin du village*, et cela pour beaucoup de raisons. D'abord, il n'y a aucun progrès de l'un à l'autre, et le style est absolument semblable ; or, ce style, à peine suffisant pour un acte, fût devenu singulièrement fatigant et monotone, se prolongeant pendant deux actes et un prologue. En second lieu, la veine mélodique a moins de fraîcheur et d'abondance ici que dans *le Devin*, et par ce fait encore, l'impression produite sur l'auditeur eût été beaucoup moins favorable. Enfin, des progrès considérables s'étaient opérés, depuis l'apparition triomphante du *Devin du village*, dans ce genre de musique légère, l'opéra-comique s'était formé et avait pris corps entre les mains de musiciens tels que Duni, Philidor, Monsigny et Grétry, et la petite musette de Rousseau eût paru bien maigre, bien pâle et bien malingre, comparée à la muse enrubannée et charmante de ces artistes exquis. De tout ceci je conclus que Rousseau aurait couru à un échec certain, peut-être scandaleux, s'il lui avait été donné de faire représenter *Daphnis et Chloé*, et qu'il vaut beaucoup mieux pour lui que cet ouvrage n'ait pas été offert au public.

VIII

CONCLUSION

Rousseau a eu toute sa vie la passion de la musique, le désir de se faire passer pour musicien et l'envie de le devenir; mais il n'a pas eu le temps, ou le courage, ou l'énergie nécessaire pour apprendre les principes d'un art dont la technique toute spéciale exige de ceux qui s'y livrent une étude sévère et longue. Dans le but et avec l'espoir de rendre cette étude plus rapide et moins laborieuse, il a tenté de réformer l'écriture de cet art, sans se rendre compte que cette réforme, eût-elle été possible, n'en pouvait d'ailleurs changer les conditions fondamentales. D'autre part, il a eu la prétention de devenir compositeur sans vouloir apprendre la langue de la composition musicale, de telle sorte qu'il a écrit de la musique sans savoir coordonner ses idées, sans savoir en tirer les développements qu'elles pouvaient comporter, sans savoir enfin les accompagner et par conséquent leur donner le mouvement, la chaleur et la vie qu'un simple canevas mélodique ne peut acquérir par lui seul et sans le vêtement harmonique qui le colore, le transfigure et le complète. Enfin il a cru à tort qu'il pourrait, avec la seule aide d'une étude toute superficielle, faire connaître les règles et fixer les préceptes d'un art dont on ne peut se rendre maître que par une pratique constante, une longue expérience et le secours du raisonnement appliqué à la sensibilité.

On voit ce qui manquait à Rousseau pour être réellement musicien, surtout pour être compositeur; car on n'est pas compositeur pour trouver quelques mélodies agréables, pas plus qu'on n'est écrivain pour trouver les phrases dont on a besoin pour exprimer sa pensée d'une façon quelconque. Sous ce rapport, et quoi qu'il en ait pu dire toute sa vie, et malgré l'orgueil que lui causait le succès du *Devin du village*, il faut

bien le déclarer : non, Rousseau n'était pas musicien, au sens sérieux que nous attachons à ce mot (1).

Et pourtant Rousseau a joui de son vivant, même en matière musicale, d'une influence qu'on ne saurait lui contester, et cette influence n'était pas sans quelque raison d'être. Presque ignorant des éléments même du solfège, il n'était pas dénué d'inspiration, et, à peine capable de transcrire correctement ses idées, il trouvait parfois des chants aimables, tout empreints de grâce, de tendresse et de fraîcheur. Vivant en un temps où les traités théoriques de l'art étaient fort rares, et un peu rébarbatifs, il a su se pénétrer assez de ce qu'ils contenaient pour transmettre au public les notions qu'il y puisait, et si son étonnant esprit critique ne pouvait pas s'exercer dans une matière où la faculté d'analyse est indispensable mais qui pour cela ne lui était pas assez familière, si par conséquent il n'a pu éviter de tomber dans de fâcheuses erreurs, du moins peut-on presque dire, avec Fétis, que ces erreurs, propagées par lui, étaient plutôt celles de son temps que les siennes propres. Enfin, le sentiment de la beauté et de la vérité artistique était en lui si intense, si affiné, si remarquable, que malgré les vices et les lacunes de son éducation musicale il a écrit sur la musique des pages d'une éloquence superbe, dans lesquelles le rôle philosophique et esthétique de cet art est envisagé, caractérisé avec une largeur de vues, une sûreté de coup d'œil et un enthousiasme poétique qui provoquent l'émotion et qui sont faits pour surprendre autant que pour charmer. A cet égard on pourrait établir un parallèle entre lui et Diderot. Diderot, dans ses *Salons*, faible aussi lorsqu'il prétend apprécier la technique des peintres, qu'il n'avait pas

---

(1) Ce succès du *Devin du village* l'avait grisé à ce point, qu'il se figurait qu'on l'en jalousait de tous côtés. Parlant de ses premiers amis de Paris, Grimm, Diderot, le baron d'Holbach, il dit, dans ses *Confessions* : « ... Pour moi, je crois que mesdits amis m'auroient pardonné de faire des livres, et d'excellents livres, parce que cette gloire ne leur étoit pas étrangère ; mais qu'ils ne purent me pardonner d'avoir fait un opera, ni les succès brillans qu'eut cet ouvrage, parce qu'aucun d'eux n'étoit en état de courir la même carrière ni d'aspirer aux mêmes honneurs. Duclos seul, au-dessus de cette jalousie, parut même augmenter d'amitié pour moi, et m'introduisit chez mademoiselle Quinault, où je trouvai autant d'attentions, d'honnêtetes, de caresses, que j'avois peu trouvé tout cela chez M. d'Holbach. » (*Confessions*, livre VIII.

appris à suffisamment connaître, s'élève, grâce à son intelligence et à son rare et instinctif sentiment de l'art, à une grande hauteur dès qu'il s'agit de saisir le caractère général des œuvres, d'en approfondir la pensée, d'en dégager la poésie et le sentiment intime, d'en faire ressortir la valeur esthétique. Il trouve alors des expressions d'une véritable éloquence, chaude, imagée, pénétrante, pleine de couleur, qui porte avec elle la sincérité et la conviction. Ce n'est plus un critique, c'est un poète qui parle d'art avec tout le feu, toute la grandeur, tout l'enthousiasme que l'art peut et doit exciter. Ainsi Rousseau parle de musique lorsqu'il est emporté par la passion qu'il ressent pour elle, par l'amour qu'il lui a voué dès ses plus jeunes années. On peut, en se gardant de les partager, lui pardonner ses erreurs en faveur de cet inébranlable amour.

En tout état de cause, si l'on ne peut dire de Rousseau, comme il le disait et le croyait trop volontiers, qu'il était né pour la musique, on ne peut nier pourtant que l'homme qui a pu, dans les conditions défavorables où il s'était placé lui-même (et tout en tenant compte du secours qu'il dut demander à autrui), écrire la gentille musique du *Devin du village*, était, à certains égards, doué d'une façon toute particulière. Le succès même de cet aimable ouvrage suffirait à le prouver, et l'on sait si ce succès fut considérable pendant plus d'un demi-siècle. Pour s'en faire une idée, on n'a qu'à se rappeler cette boutade que Chamfort a inscrite dans ses *Caractères et anecdotes* : « On disait de J.-J. Rousseau : — C'est un hibou. — Oui, dit quelqu'un, mais c'est celui de Minerve ; et quand je sors du *Devin du village*, j'ajouterais : déniché par les Grâces. »

Je connais bien des musiciens qui ne feraient pas les dédaigneux devant un pareil compliment, — et j'en sais d'autres qui ne le mériteront jamais.



APPENDICE

Je terminerai ce travail par une liste complète des œuvres de J.-J. Rousseau se rapportant à la musique et au théâtre. Cette liste se trouve naturellement divisée en trois parties distinctes : 1° Écrits sur la musique ; 2° Œuvres musicales publiées ; 3° Théâtre proprement dit. Elle facilitera les recherches des travailleurs et des curieux qui voudront consulter cette étude.

I. — Écrits sur la musique.

Projet concernant de nouveaux signes pour la musique, lu à l'Académie des sciences le 22 août 1742. — Non publié à part. Se trouve dans les œuvres complètes.

Dissertation sur la musique moderne. — Paris, Quillau, 1743, in-8.

Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à la Lettre sur Omphale. — Paris, 1752, in-8.

Lettre sur la musique françoise. — S. l. (Paris), 1753, in-8.

Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre. — Non publié à part. Se trouve dans les œuvres complètes.

Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée « Erreurs sur la musique dans l'*Encyclopédie* ». — Non publié à part. Se trouve dans les œuvres complètes.

Lettre à M. l'abbé Raynal, au sujet d'un nouveau mode de musique inventé par M. Blainville. — Idem.

Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale. — Idem.

Dictionnaire de musique. — Genève, 1767, in-4°.

Lettre à M. Burney sur la musique, avec fragments d'observations sur l'*Alceste* italien de M. le chevalier Gluck. — Non publié à part. Se trouve dans les œuvres complètes.

Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'*Orphée* de M. le chevalier Gluck. — Idem.

Sur la musique militaire. — Simple note, avec deux airs, dans les œuvres complètes.

Air de cloches. — Simple note, avec un air, dans les œuvres complètes (1).

2. — Œuvres musicales publiées.

Le Devin du village, intermède. Partition. — Paris, 1754, in-folio.

Six nouveaux airs du « Devin du village. » Partition. — Paris, 1779, in-folio.

Fragments de « Daphnis et Chloé », opéra. Partition. — Paris, 1779, in-folio.

Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos. — Paris, 1781, in-folio.

3. — Théâtre.

Fragments d'*Iphis*, « tragédie pour l'Académie royale de musique » (écrite à Chambéry vers 1738.) — Publié seulement dans les œuvres complètes.

La Découverte du Nouveau Monde, tragédie (opéra) en trois actes, (écrite à Lyon en 1740) : Rousseau avait composé la musique du premier acte, dont il ne reste aucune trace. — Idem.

Les Muses galantes, opéra-ballet en trois actes. (De la musique, écrite aussi par Rousseau et dont on fit une lecture à l'Opéra, aucune trace n'est restée.) — Idem.

Les Prisonniers de guerre, comédie en un acte, en prose. (Écrite en 1743.) — Idem.

L'Engagement téméraire, comédie en trois actes, en vers. (Écrite à

(1) J'ajoute ici deux écrits relatifs au théâtre : 1° *Lettre à d'Alembert*, sur les spectacles, dont le retentissement fut énorme, et qui brouilla Rousseau avec Voltaire ; 2° *De l'imitation théâtrale*.

Chenonceaux en 1747 et jouée l'année suivante à la Chevrette, chez M. de Bellegarde.) — Idem.

Le Devin du village, intermède en un acte, représenté devant la cour, à Fontainebleau, le 18 octobre 1752, et à l'Opéra le 1er mars 1753. — Paris, Duchesne, 1753, in-8°.

Narcisse ou *l'Amant de lui-même*, comédie en un acte, en prose, représentée à la Comédie-Française le 28 décembre 1752. — Publié seulement dans les œuvres complètes.

Pygmalion, scène lyrique, représentée à la Comédie-Française le 30 octobre 1775. — Paris, Duchesne, 1775, in-8°.

Daphnis et Chloé, opéra en deux actes et un prologue, inachevé. (Les paroles, anonymes, sont attribuées à Corancez.) — Partition des fragments, comme il est indiqué ci-dessus.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 20952-10-00. — (Encre Lorilleux).

